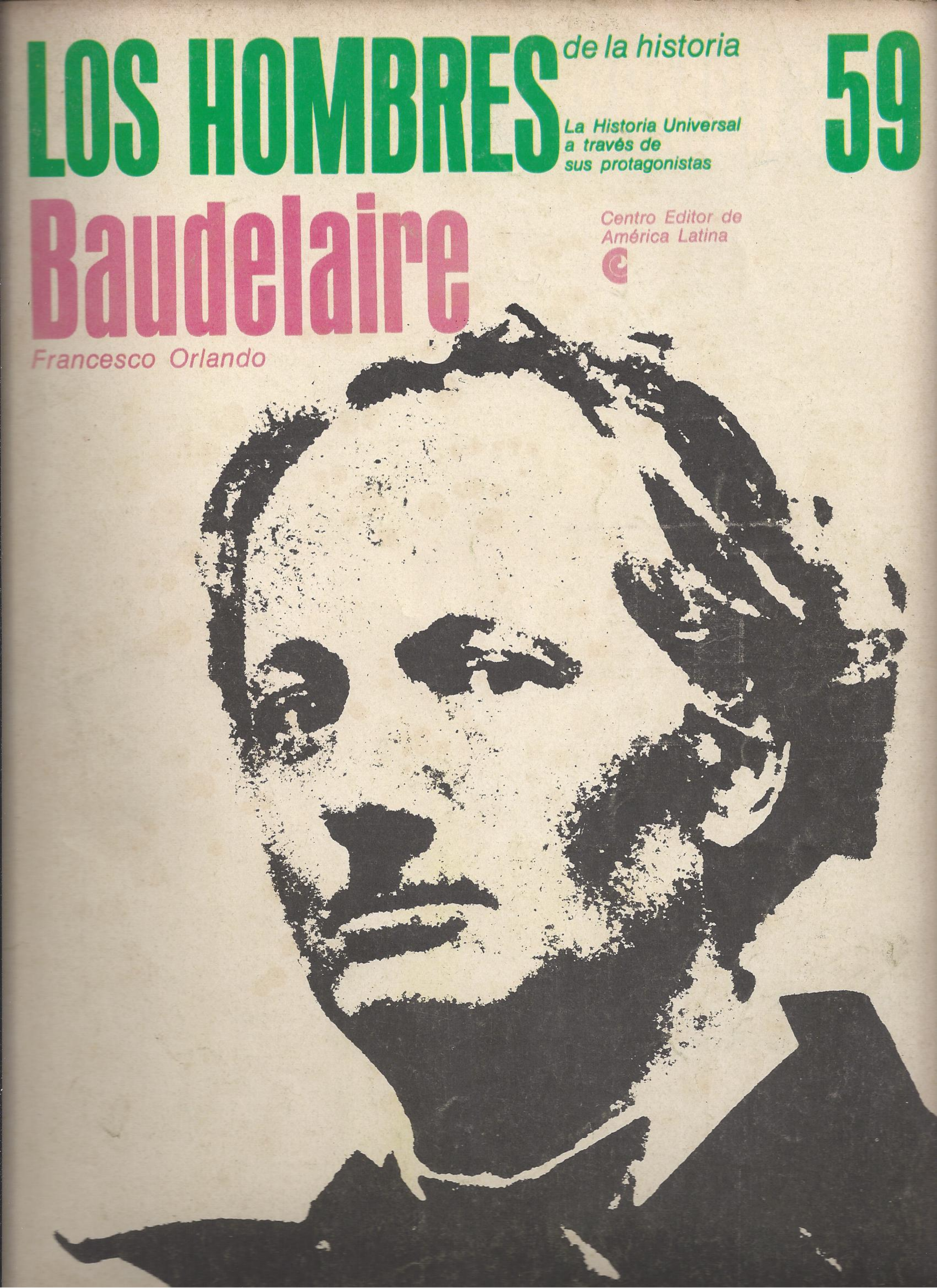

LOS HOMBRES de la historia
59
La Historia Universal a través de sus protagonistas
Baudelaire
Centro Editor de América Latina
Francesco Orlando

LOS HOMBRES de la historia

59

Dos características golpean a primera vista a quien se aproxima a la personalidad de Baudelaire.

Una es la extraordinaria precocidad y el carácter definitivo, coherente y compacto de su mundo de temas y de ideas tal como se manifiesta en el espacio cronológico de su vida literariamente activa; otra, es la multiplicidad de actitudes de su genio (poeta en verso y en prosa, crítico, teórico del arte, ensayista, moralista, traductor) y la variedad, considerada a menudo desconcertante y contradictoria, de sus posiciones.

En 1841, Baudelaire tenía veinte años; es decir, que sus primeros años de vida coinciden exactamente con el gran florecimiento de la poesía romántica francesa que puede considerarse abierto en 1820 y cerrado alrededor de 1840. Fue además un poeta precoz que produjo el primer núcleo de **Las Flores del Mal** en la década 1840-50. Estas fechas indican que la relación entre Baudelaire y los románticos debió plantearse de un modo excepcionalmente cerrado. Pero él irá más allá de la simple influencia. Para Baudelaire el arte es un proceso metafórico que va desde lo que está presente a lo que está ausente, en el ámbito de este mundo o en su relación mística con el otro.

He aquí por qué su enemigo es el realismo imitador que acepta la naturaleza tal cual es en vez de recrear otra por virtud de los símbolos. Y he aquí por qué, en sus diversas formas, pintura o verbo, el arte es parangonado repetidas veces por Baudelaire a la evocación por excelencia de aquello que está ausente: la magia, arcaica respuesta a necesidades que sólo el poeta puede satisfacer por todos en la sociedad moderna.

Las correspondencias actúan como intermediarias en el rescate sobrenatural del mundo o el retorno al edén infantil para el cual el mundo no estaba todavía corrompido; a propósito de la imaginación, "reina de las facultades", que conoce las vías de aquel rescate y de este retorno, ha escrito las siguientes magníficas palabras que podrían proporcionar a gran parte de la crítica reciente una especie de epígrafe y una indirecta legitimación del método: "Ella descompone todo lo creado y, con materiales amasados y dispuestos según reglas de las cuales no puede encontrar su origen más que en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo".

Nació en París el 9 de abril de 1821. Murió el 31 de agosto de 1867.

Ultimos títulos publicados en esta colección:

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán.
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Mirella Brini, Ido Martelli, Andreina Rossi Monti, Paolo Zucconi.

59. Baudelaire - El siglo XIX: Las revoluciones nacionales

Este es el tercer fascículo del tomo El siglo XIX: Las revoluciones nacionales (Vol. 2). La lámina de la tapa pertenece a la sección El siglo XIX: Las revoluciones nacionales, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 59:

P. Malvisi: p. 63 (1,2); p. 74 (2); p. 80 (1).
P. Malvisi, Louvre París: p. 59 (3); p. 70-71 (1).

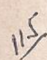
Las restantes ilustraciones provienen, cuando no se indica lo contrario, del Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Nationale de Paris.

Traducción de Cristina Iglesia

© 1969

Centro Editor de América Latina S. A.
Piedras 83 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223, Buenos Aires, en Junio de 1969.



Baudelaire

Francesco Orlando

1821

Charles-Pierre Baudelaire nace en París, el 9 de abril, hijo del ya sexagenario Joseph-Francois Baudelaire (sacerdote que, habiendo abandonado los hábitos durante la revolución, pudo abstenerse de retomarlos, conforme al Concordato napoleónico) y de Caroline Archimbaut-Dufays, treinta y cuatro años más joven que el marido.

1827

Muerte del padre de Baudelaire. El niño de seis años, permanece solo junto a la madre durante veinte meses; no olvidará jamás esta época.

1828

La madre de Baudelaire vuelve a casarse con un oficial de futuro promisorio, Jacques Aupick. No se tienen testimonios seguros sobre las reacciones del niño ante este acontecimento: es dudosa la anécdota según la cual él habría cerrado con llave la cámara nupcial la noche de la boda y hecho desaparecer la llave.

1832-1836

Estadía en Lyon, a cuya guarnición es enviado el coronel Aupick.

1836

Regreso a París, e ingreso de Charles en el Colegio Louis-le Grand.

1839

Se lo expulsa del colegio por indisciplina. Obtenido el bachillerato a los dieciocho años, Baudelaire afirma que desea ser hombre de letras: escándalo y dolor de la madre y de Aupick.

1840

Primeros contactos de Baudelaire en los ambientes literarios; relación con una pequeña prostituta judía.

1841

Por decisión de un consejo de familia, el insubordinado joven debe embarcarse en el *Paquebot-des Mers-du Sud,* con destino a Calcuta. Baudelaire conocerá así los trópicos, la isla Mauricio y la isla Reunión, pero no llegará —parece— hasta la India. La primera poesía —que será después incluida en las *Flores del mal*—, *A una dama criolla,* se inspira en las visiones de este viaje.

1842

De regreso en París, Baudelaire encuentra a la mujer a la que permanecerá ligado para toda su vida, la mulata Jeanne Duval. Con su mayoría de edad, entra en posesión de una herencia paterna que comienza a dilapidar; ocupa un primer departamento en el elegante y tranquilo barrio de la isla Saint Louis y entra de lleno en la bohemia literaria.

1844

Horrorizada ante la imprevisión financiera de su hijo, la señora Aupick hace pedir por un consejo de familia al tribunal el establecimiento de un *conseil judiciaire,* es decir, de una persona designada para asistir a aquellos a quienes se considera incapaces de administrar sus propios bienes; esta persona será el notario Ancelle, bueno, paciente, cuyos límites son los de un perfecto burgués de la monarquía de julio. Baudelaire deberá permanecer sometido a él para toda la vida.

1845

Publicación del primer escrito de crítica de arte de Baudelaire, el *Salón de 1845* y del soneto *A una dama criolla.* Baudelaire anuncia a Ancelle una tentativa de suicidio: "Me mato porque no puede vivir más, porque el cansancio de dormirme y de despertarme me son insoportables. Me mato porque soy inútil para los otros *—y peligroso para mí mismo—*. Me mato porque me creo inmortal y *espero.*"

1846

Publicación del *Salón de 1846,* que contiene una primera y extensa exaltación de Delacroix. Aparecen otros escritos de carácter periodístico.

1847

Publicación de la novela *La Fanfardo,* con fuerte influencia de la narrativa de Balzac. Baudelaire lee una traducción del *Gato negro,* a partir de la cual tiene una primera revelación de la obra de Poe. Se acerca a la actriz Marie Daubrun.

1848

La revolución de febrero derriba el régimen de Luis Felipe. El 22 de febrero Baudelaire ve a un guardia municipal matar con un golpe de bayoneta a un indefenso insurgente; el 24 está en las barricadas con un fusil en la mano. Pocos días después funda con algunos amigos uno de los innumerables diarios del momento, con el exaltado título de "Le Salut Public" y lo vende por la calle con blusa blanca. En las sangrientas jornadas de junio, en las que explota el conflicto entre burguesía y proletariado, lo volvemos a encontrar de parte de los insurgentes, es decir, de los obreros. Primera traducción de Poe por Baudelaire.

1851

Baudelaire tiene treinta años. En "Le Messager de L'Assamblée" aparecen, con el título de *Los limbos* (*Les limbes*) once poesías, primer núcleo de las futuras *Flores del mal.*

1852

Es el año decisivo para el conocimiento de las obras de Poe, en particular de las poesías y de los escritos teóricos en materia de poesía. Se hace frecuente el trabajo de traducción de los cuentos, preparado sobre un aprendizaje a fondo del inglés. Primera carta y primera poesía, dirigidas a madame Sabatier, la llamaba Presidente.

1855

En "La Revue des Deux Mondes" aparecen dieciocho poesías, cuyo título colectivo es *Les Fleurs du Mal* (*Las flores del mal*). En este año se publican también por primera vez dos poemas en prosa.

1856

Aparece el primer grupo de cuentos de Poe traducidos por Baudelaire: *Historias extraordinarias* (*Histoires extraordinaires*).

1857

Se publica un segundo grupo: *Nuevas historias extraordinarias* (*Nouvelles histoires extraordinaires*). Muerte del general Aupick: "Esto ha sido para mí una cosa solemne, como un llamado al orden", escribe Baudelaire a la madre. Siente que la felicidad de la madre, en lo que le resta de vida depende de él y promete que hará todo lo humanamente posible para asegu-

rársela. Mientras tanto el editor Poulet-Malassis pone en venta *Las flores del mal.* Un maligno artículo aparecido en el *Figaro,* provoca el secuestro de la edición y la apertura de un proceso penal. El autor y el editor terminan condenados al pago de multas por ultraje a la moral pública y a las buenas costumbres, además de la supresión de seis poesías. En este año se produce uno de los episodios más extraños de la vida amorosa de Baudelaire: frente a madame Sabatier, que se le ofrece, el poeta parece reticente. Alrededor de Navidad, un intercambio de cartas con la madre, rompe el hielo, es decir su desconfianza (burguesamente timorata): "Si intentásemos de una buena vez ser felices el uno gracias al otro", le escribe.

1859

Con retraso de un año se realiza el proyecto de instalación de Baudelaire en Honfleur (en Normandía, sobre el mar), donde la viuda Aupick posee una villa. La convivencia dura pocos meses y no resulta del todo feliz, pero desde entonces el tono de las cartas del poeta a la madre se torna cada vez más afectuoso y menos recriminatorio de lo que había sido antes. Aparece el *Salón de 1859* una de las obras maestras de Baudelaire como crítico de arte.

1860

Salen en volumen *Los paraísos artificiales* (*Les paradis artificiels*) la primera parte, *El poema del haschisch* (*Le poëme du haschisch*) es original; la segunda, *El comilón de opio* (*Un mangeur d'opium*) es una admirable recomposición, traducción, resumen o comentario, de una sugestiva obra inglesa: las *Confesiones de un fumador de opio inglés* (1821), de Thomas De Quincey.

1861

Segunda edición de *Flores del mal*: en lugar de las seis poesías condenadas, Baudelaire ha agregado treinta y cinco nuevas y ha distribuido todo el material del libro de acuerdo a una nueva arquitectura de títulos internos y de sucesión de textos. Ésta (y no la edición póstuma de 1868, rica en poesías posteriores, pero distribuidas por Poulet-Malassis y por un amigo de Baudelaire, Asselineau, sin sus disposiciones precisas) es para nosotros, la edición definitiva de la obra maestra. En el mismo año salen: el artículo sobre *Richard Wagner y el "Tannhäuser" en París,* que defiende al músico y poeta extranjero mostrando una inteligencia casi profética de su grandeza todavía no desarrollada; las *Reflexiones críticas sobre algunos de mis contemporáneos,* grupo capital de artículos de crítica literaria, nueve poemas en prosa en una revista. Baudelaire osa concebir su propia candidatura a un sillón vacante en la Academia de Francia y, para más, justamente el del predicador dominico, padre Lacordaire; el escándalo de la prensa, el temor de los amigos, sobre todo de Sainte-Beuve, lo persuaden bien pronto a retirarla.

1862

"Hoy, 23 de enero de 1861, he sentido una advertencia singular, he sentido pasar sobre mí, el viento del ala de la imbecilidad", anota secretamente Baudelaire. Aparecen en "La Presse", veinte poemas en prosa, precedidos de una significativa carta de dedicatoria a A. Houssaye.

1863

Dos textos importantísimos de la crítica de arte de Baudelaire: el artículo necrológico sobre Eugène Delacroix y el estudio sobre Constantin Guys, *El pintor de la vida moderna* (*Le peintre de la vie moderne*).

1864

Aparecen en diversos periódicos muchos poemas en prosa: dos de estos grupos llevan el título de *El spleen de París* (*Le spleen de Paris*). Por motivos todavía no aclarados (cansancio de Francia, fuga de los acreedores, búsqueda de un editor de sus obras completas) Baudelaire emprende un viaje a Bélgica; en Bruselas pronuncia cinco conferencias, con escaso éxito. La nación que lo hospeda le disgusta hasta el punto de comenzar a acumular notas destinadas a conformar un gran libelo contra ella.

1865

En el mismo año, dos eminentes testimonios de la admiración que siente por Baudelaire la generación de los poetas jóvenes: la segunda parte, consagrada a él, de la *Sinfonía literaria* que publica entonces Mallarmé: una serie de artículos en los cuales se expresa el entusiasmo de Verlaine. Pero Baudelaire, que cultiva la amargura de la gloria oficial que no ha llegado, aparece desorientado ante estos artículos. Aparece el último grupo de traducciones de Poe: *Historias grotescas y serias* (*Histoires grotesques et sérieuses*).

1866

Aparecen *Los ruinas* (*Les épaves*), poesías agrupadas al margen de *Las flores del mal.* En Namur, Bélgica, mientras visita una iglesia, Baudelaire cae de improviso; a la mañana siguiente presenta signos de confusión mental; es llevado a Bruselas e internado en un hospital de monjas y después a una clínica de París. No recuperará más el uso de la palabra. Será visitado por numerosos amigos y asistido por la madre hasta sus últimos momentos.

1867

31 de agosto: muerte de Charles Baudelaire.

1. *Alphonse de Lamartine.*

2. *Victor Hugo.*

3. *E. Meissonnier,* La barricada, *1848, París, Museo del Louvre.*

4. *Alfred de Musset.*

5. *Alfred de Vigny.*



1

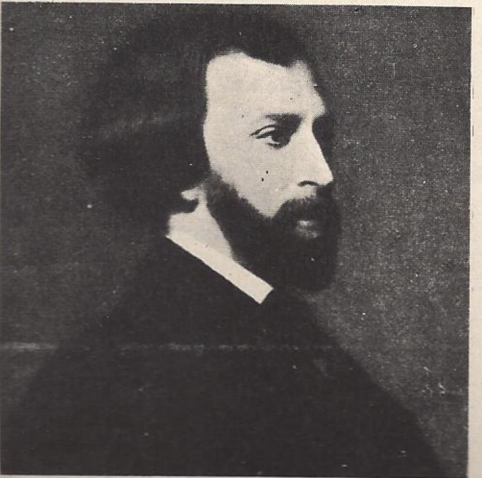


2

3

Dos características golpean a primera vista a quien se aproxima a la personalidad de Baudelaire. Una es la extraordinaria precocidad, y el carácter definitivo, coherente y compacto de su mundo de temas y de ideas tal como se manifiesta en el espacio cronológico, por otra parte no extenso de su vida literariamente activa. Este carácter ha sido reconocido por críticos y ensayistas de las más diversas tendencias, ya sea descubriendo en él notable fuerza, ya sea reprochándole falta de desarrollo. En el ámbito de lo que se podía decir —ámbito poco susceptible de ser renovado o ampliado— Baudelaire no ha hecho más que repetirse y profundizarse. La otra característica es la multiplicidad de actitudes de su genio, en general muy admirada (poeta en verso y en prosa, crítico, teórico del arte, ensayista, moralista, traductor) y la variedad, considerada a menudo desconcertante y contradictoria, de sus posiciones. Benedetto Croce escribía que él fue, además de un poeta de rara especie "al mismo tiempo muchas otras cosas, y, por lo menos, estas cuatro . . ."; poco importa referir cuáles, porque si la coherencia casi sin desarrollos de su mundo desaconseja acercarse a él siguiendo un orden de fases sucesivas, una subdivisión por aspectos o por partes de su figura y de su obra no parece menos exterior.

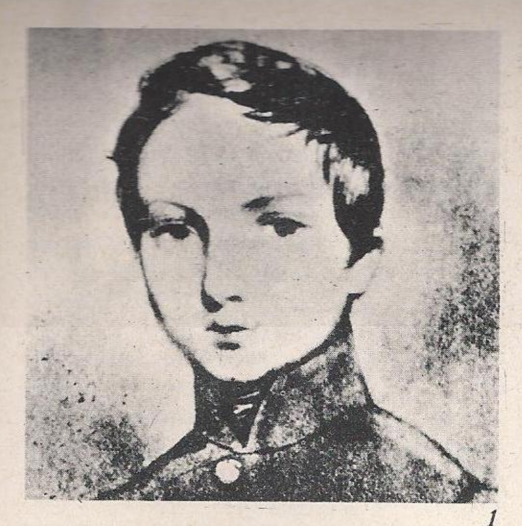
Las cuatro o las muchas otras cosas que él fue, no pueden sino unirse en profundidad para dar una sola cosa; y es necesario tratar de llegar a esta profundidad, para comprender históricamente de qué modo el grandísimo poeta, el crítico, el traductor, el divulgador de escritores anglosajones, el autor de apuntes íntimos, el firmante de cartas a su madre y, ¿por qué no?, el ideólogo genialmente diletante y aquel *dandy* mistificador pudieron ser una misma persona y tener una sola voz. La búsqueda de la unidad secreta en el fondo de una personalidad comienza hoy a proporcionar un criterio inverso y complementario y quizá más iluminador con respecto a la tradicional atención a distinguir etapas cronológicas o faces y sectores del hombre y de la obra. Si esto es cierto para cualquier personalidad, lo es en mayor medida para la de Baudelaire.


4


5

El sucesor de los poetas románticos

Baudelaire tenía veinte años en 1841; es decir, que sus primeros veinte años de vida coinciden exactamente con el gran florecimiento de la poesía romántica francesa que puede considerarse abierto en 1820 con el éxito de las *Meditaciones*, de Lamartine y cerrada alrededor de 1840. En esta época, comienza para Lamartine y Víctor Hugo —absorbidos cada vez más por intereses políticos— un silencio poético que durará más de diez años para el primero y será definitivo para el segundo; en aquel año Musset ha podido ya recoger





1. *Baudelaire colegial, de una miniatura. Colec. A. Godoy.*

2. *El general Aupick, padrastro de Baudelaire. Litografía, ca. 1850.*

lo esencial de su producción en un volumen de *Poesías completas* y las poesías que Vigny escribirá desde ese momento aparecerán solo póstumamente. Por otra parte, Baudelaire fue un poeta precoz y aunque carecemos de una cronología precisa para el primer núcleo de las futuras *Flores del mal,* por lo menos sabemos que debió surgir en el decenio 1840-50. La primera poesía de fecha cierta que será incluida después en la colección, *A una dama criolla,* es precisamente de 1841.

Entre dos generaciones literarias consecutivas suele establecerse primero una relación de dependencia y, más tarde, de superación. Las fechas nos indican que esta relación, con respecto a los románticos, debió plantearse para Baudelaire de un modo excepcionalmente cerrado; Paul Valéry en un artículo bien conocido titulado *Situación de Baudelaire,* ha tratado de definirlo teniendo en cuenta, ante todo, las fechas: "Ubiquémonos en la situación de un joven que llega en 1840 a la edad de escribir. Está nutrido de aquellos a quienes su instinto le ordena imperiosamente abolir. Su existencia literaria, que ellos han provocado y alimentado, que su gloria ha estimulado, que sus obras han determinado, está, sin embargo, necesariamente inclinada a la negación, a la destrucción, a la sustitución de estos mismos hombres que parecen ocupar todo el espacio de la fama... El problema de Baudelaire podía —debía— plantearse así: ser un gran poeta, pero no ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. No digo que fuese un propósito consciente, pero existía necesariamente en Baudelaire, existía esencialmente en Baudelaire". La justeza de este punto de vista (sugerido por otra parte por una frase de Baudelaire en uno de los proyectos de prefacio de *Las flores del mal*) no está invalidado por el hecho de que se presente en términos exclusivamente literarios y formales. Sólo es indispensable extenderlo a una contraposición de alcance más histórico, en sentido general, entre la poesía romántica francesa, inmediatamente después de cuya expansión Baudelaire tomó, por decirlo así, la palabra; y no sólo la poesía de Baudelaire sino también la posterior a él. En efecto, su obra coincide con un gran cambio o fractura en el lenguaje poético del siglo XIX y signa la primera irrupción de un lenguaje al cual, en muchos aspectos podemos todavía aplicar la móvil denominación de moderno.

La poesía romántica había florecido al finalizar aquel largo período de trastrocamientos sociales y políticos abierto con la revolución de 1789 que había llevado a la burguesía francesa al poder; es decir, bajo la Restauración y bajo la Monarquía de Julio. Se había alimentado con riqueza y desenvoltura —si bien a menudo retóricamente— de los grandes problemas públicos de la época, ideológicos, políticos, religiosos. Al igual que la narrativa contemporánea (piénsese en Víctor Hugo, Balzac, Dickens) se dirigía potencialmente a todo el público lector de la época, público enormemente acrecentado gracias a las nuevas circunstancias históricas. Si en la poesía de Musset encontramos aspectos de romanticismo blasfemo y rebelde, si en la de Vigny hallamos posiciones desdeñosas y solitarias, ambas tienen en común con la de Lamartine y con la del primer Hugo una perfecta claridad expresiva, una solidez discursiva y oratoria de formas sintácticas que son un legado de la tradición —más racionalizante que poética, si se quiere— de épocas anteriores. Lamartine y sobre todo Hugo, saben, más que los otros dos, escribir para las multitudes, porque saben expresar sentimientos y pensamientos ampliamente aceptables, en general, dentro de la sociedad a la cual se dirigen (el poeta es superior a la multitud sólo en virtud de esta capacidad expresiva pero no es esencialmente distinto y hostil con respecto a las cosas que tiene que expresar). En su conjunto, a despecho de cualquier imagen de "poeta moribundo" (así se titula, precisamente, una composición de Lamartine), es la poesía de una generación rica de salud burguesa y capaz de establecer un contacto pleno con la realidad de este mundo, como lo confirman también la vocación política de Lamartine y de Hugo. La importancia que un libro como *El genio del cristianismo* tiene para esta generación, con su nostalgia de un catolicismo rehabilitado justamente como un bien de la civilización y sobre todo en nombre de los valores terrestres, no viola, en lo fundamental, la idea dieciochesca y russoniana de una naturaleza humana buena. La idea —relacionada a la anterior— de progreso, ya sea sentida con optimismo y fe como en el caso de Hugo, con incertidumbres sentimentales en muchos textos de Lamartine o con una reimplantación infantil de las certezas tradicionales perdidas como en la célebre imprecación de Musset contra Voltaire, es siempre, sin embargo, algo de lo cual se habla en términos grandiosos con la conciencia neta y entusiasta de vivir en una época excepcional. Por otra parte, la disposición espiritual de la cual nace la poesía romántica no se inclina a las elecciones netas; presupone un eclecticismo de posiciones de base siempre sentimental, a menudo ingenuo e irritante, que a veces hace pensar en el "justo medio" político de Luis Felipe, y en el que se refleja, si bien confusamente, la nueva conciencia histórica profundizada por los frecuentes y radicales cambios que siguieron a la Revolución.

El portavoz de tal disposición espiritual no puede ser más que un yo lírico, casi idéntico al de una página de prosa autobiográfica, casi también al de una carta pri-

vada. Un yo plenamente consciente, que se crea a sí mismo, a medida que se expresa y que, con mayor razón se acepta a sí mismo como sabe que será aceptado sin dificultad por la multitud de los lectores sobre la base de una comunidad de sentimientos e ideales. Las colecciones de los poetas románticos pueden contener la confesión directa y casi diaria de pasiones y lutos privados; las poesías pueden estar fechadas día a día, en cuanto reflejan el día que las ha visto nacer y su experiencia, con una inmediatez que excluye de por sí todo regreso laborioso, todo escúpulo de correción. Quizás actualmente, para nosotros, este aspecto, es decir la abundancia casi incontrolada, es lo más difícil de aceptar en la poesía romántica; pero, ¿qué tiene que hacer la medida cuando el poeta se sabe en sintonía con una multitud, cuando no existe idea de arte puro o de fin en sí mismo, donde no se tiene en cuenta ninguna *élite* de gusto refinado, donde se presupone que la naturaleza es buena y que, por lo tanto, es buena también su libre efusión?

Por cierto, Baudelaire no sólo encontró tras sí a los grandes románticos, como predecesores; se ha tratado de valorar, siguiendo sus mismas indicaciones, en qué medida otros ejemplos recientes de poesía situados en posiciones menos centrales, pudieron ayudarlo a encontrarse a sí mismo. Por ejemplo, el Théophile Gautier de las primeras colecciones en la que el joven poeta admiraba por sobre todas las cosas la plasticidad verbal y el rigor estilístico y la vena íntima, sencilla, parisiense de Sainte-Beuve. Pero, como lo había comprendido Valéry, se lo define mejor por oposición a los románticos, que por afinidad con respecto a cualquier otro predecesor. Si retomamos una a una las principales características que hemos atribuido globalmente a los románticos, es posible negarlas o trastrocarlas una a una. De este modo obtendremos una definición aproximada tal vez, de toda la poesía de aquellos que llegaron a la madurez artística después de 1848, o sea, tanto de los parnasianos, como de Baudelaire; e incluso tal vez solo de la suya, es decir del más trágicamente profundo de todos en la nueva dirección expresiva; y tal vez también, más allá del gran entrecruzamiento o nudo o puente poético que son *Las flores del mal* a mitad del siglo, de algunas de las mayores direcciones de la poesía de la época simbolista y, por continuidad innegable, del mismo siglo XX. La familiaridad explícita, discursiva —osaríamos decir menuda— de tanta poesía romántica con los grandes problemas públicos de la época es sustituida, en *Las flores del mal* por un aparente alejamiento de los mismos. Es cierto que la posición de Baudelaire con respecto al "arte por el arte" está un poco esfumada; y no sólo porque existan dos artículos suyos de crítica literaria en los que aquel concepto es criticado, sino sobre todo, por el fuertísimo nervio moral y humano de su poesía, que lo diferencia de un Gautier o de los parnasianos. Se trata, pues, de una moralidad y de una humanidad que puede lograrse solamente dentro de la dimensión propia del objeto estético, el cual tiende a cerrarse, a constituirse como un pequeño mundo en sí, irreductible a un comentario elocuente pero tendencioso de los hechos y los problemas del mundo real. Y comienza con Baudelaire de manera mucho más significativa que con los parnasianos, la pérdida de contacto de la poesía con el gran público lector (*Las flores del mal* no son accesibles a él antes de 1917). No se trata aún, de una crisis radical del lenguaje, como lo será en el siglo XIX el caso de Rimbaud o de Mallarmé: no se ha comprometido todavía el sólido entablado sintáctico-lógico que como ya hemos dicho, apuntalaba a la poesía romántica y que, más allá de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, estará destinada a resquebrajarse cada vez más hasta llegar, por ejemplo, a los experimentos del surrealismo. En este sentido, *Las flores del mal* es todavía un libro perfectamente "legible"; pero, en compensación, su temática se elige, constantemente, fuera o contra de los ideales, sentimientos, y pensamientos aceptados por el público burgués. En cuanto a la posición del poeta, se ha vuelto provocadora con respecto a un público semejante: baste pensar en el título mismo del libro, en el apóstrofe al lector que lo encabeza, en el mito del poeta maldito, aislado y exilado expresado en las dos primeras poesías . . .

La fe en la bondad de la naturaleza, el ideal del progreso son derribados; en su lugar, en función sustitutiva y negativa aunque sincera, aparecen los elementos retrasados de una concepción católica, el pecado, el mal, el demonio, la perdición. Son elecciones ideológicas que hunden sus raíces en lo más profundo de la personalidad y de la experiencia privada de Baudelaire; pero, al mismo tiempo, y sobre todo por la crisis del ideal de progreso, no se puede dejar de hacer referencia al año 1848 como la fecha de una gran revuelta colectiva. Baudelaire y Flaubert tenían veintisiete años en 1848 y, junto con ellos, toda una generación de intelectuales franceses vieron fracasar en la más rápida y trágica involución el ideal revolucionario, en la sangre de las jornadas de junio primero, y en el golpe de estado bonapartista tres años después. Poco importa que Baudelaire haya estado de parte de los insurgentes, en febrero y en junio y que haya estado en las barricadas; y poco importa cuáles fueron las razones más o menos objetivas que lo llevaron a hacerlo (una tradición pretende que él habría visto en la revolución sólo una ocasión de "ir a fusilar a su padrastro, el general Aupick"). El balance que conservará de aquellos años, será ideológicamente negativo; y madurando tendencias ya latentes en su pensamiento, se convertirá no sólo en un artista totalmente convencido de la necesidad de su propio aislamiento de la sociedad sino también en un reaccionario de una curiosa y lúcida especie. En lugar del eclecticismo abierto y sentimental de los románticos, encontramos en él un rigor paradójico, una maldad ideológica despiadada y mordaz (que se expresa por otra parte, principalmente a nivel de lo inédito).

Por lo tanto, de todas estas opiniones, presupuestos o tendencias, no es portador explícito el yo titular del discurso poético en *Las flores del mal*. El hecho de que el uso mismo del yo no se hubiera vuelto todavía imposible ni desnaturalizado por vías subterráneas, como irá sucediendo cada vez más desde entonces en adelante, no quiere decir que el *je* de Baudelaire no sea ya esencialmente diverso del que utilizaban los románticos: se ha vuelto incapaz de confidencias autobiográficas o ideológicas, oscila más bien entre el yo voluntario y lúcido del creador y el pasivo y múltiple del espectador o del protagonista de experiencias simbólicas. Es inútil agregar que la colección de poesías no nacerá ya de sucesivos agregados casi diarios, sino de un lento cálculo de composición; por lo tanto, poseerá la propia "arquitectura secreta" como lo vio, desde la primer aparición de *Las flores del mal*, Barbey d'Aurevilly. Por último, la abundancia versificadora, la efusión poco vigilada son execradas también porque se sobrentiende que responde, en el nivel artístico, a la naturaleza espontánea y no redimida que es mal; mientras que sólo un término intermedio y artificial —el trabajo creador, la disciplina autocrítica— puede asegurar la transfiguración del material emotivo en bruto en un objeto de arte acabado.

Antinaturaleza y paraíso perdido

No es difícil advertir que estos aspectos que contraponen la poesía de Baudelaire a la de los románticos franceses —y no, como proponía Valéry, por diferenciarse sólo artísticamente— tienen un mínimo común denominador en la subversión de la gran idea iluminista-romántica, y virtualmente progresista, de la bondad de la naturaleza. La importancia del repudio de esta idea es incalculable en la obra de Baudelaire y se la puede valorar en todos los niveles. Veámosla, en primer lugar, en su formulación más teórica y clara que se deduce de un trozo característicamente titulado *Elogio del truco* en *El pintor de la vida moderna*): "La mayor parte de los errores referentes a lo bello nacen de la falsa concepción del siglo XVIII relativa a la moral. En ese tiempo, la naturaleza fue tomada como base, fuente y tipo de todo bien y de todo lo bello posible. La nega-

ción del pecado original tuvo una parte no pequeña en la obcecación general de esta época. Sin embargo, si aceptamos remitirnos simplemente al hecho visible, a la experiencia de todos los tiempos y a la *Gaceta de los Tribunales,* veremos que la naturaleza no enseña nada o casi nada... Es la infalible naturaleza la que ha creado el parricidio y la antropofagia y otras muchas abominaciones que el pudor y la delicadeza nos impiden nombrar. Es la filosofía (hablo de la buena), es la religión la que nos ordena nutrir a los padres pobres y enfermos. La naturaleza (que no es otra cosa que la voz de nuestro interés) nos ordena matarlos... El delito, de cuyo deleite se ha teñido el animal humano en el vientre de su madre, es originariamente natural... La virtud, por el contrario, es *artificial,* sobrenatural..."

"El mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente,* por fatalidad; el bien es siempre el producto de un arte. Todo lo que digo de la naturaleza como mala consejera en lo que respecta a la moral, y de la razón como verdadera redentora y reformadora, puede transferirse al orden de lo bello". La inspiración de un párrafo tal, puede parecer, en primer lugar, religiosa y remitirse a toda una tradición cristiana, desde San Agustín a los jansenistas. El ideólogo de la Restauración, Joseph de Maistre, que en tiempos no muy lejanos había sabido dar una nueva forma paradojal y tendenciosa —en función reaccionaria— a los argumentos de este pesimismo cristiano, tuvo, como se sabe, una gran influencia intelectual sobre Baudelaire. Pero la radicalidad de una antítesis similar, *naturaleza-antinaturaleza,* nos recuerda que su obra abunda en dualismos, contraposiciones, parejas antitéticas; sobre todo, en los textos más abiertamente reflexivos, es decir los llamados Diarios íntimos, *Cohetes* (*Fusées*) y *Mi corazón al desnudo* (*Mon coeur mis à nu*) que son, en realidad, dos grupos de apuntes, pensamientos, paradojas destinadas en parte a integrar una obra unitaria de confesión que cubre los últimos doce años de su vida.

Aquí la antítesis asume, a menudo, el aspecto de dualismos casi pascalianos, entre dos términos que se disputan indefectiblemente y con igual vigor, el alma humana. Por ejemplo, "hay en cada hombre, en cada momento, dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios, otra hacia Satanás. La invocación a Dios o espiritualidad, es un deseo de elevarse de rango; la de Satanás o animalidad, es una gloria de descender". "Ya desde niño, he sentido en mi corazón dos sentimientos contradictorios, el horror a la vida y el éxtasis de la vida". Si después Baudelaire se forma una imagen despreciable y animalesca de la femineidad y, si por otra parte, anhela un ideal de comportamiento impasible como el del *dandy* (tomado de Barbey d'Aurevilly, pero que se vuelve típicamente suyo) he aquí que estos dos conceptos llegan casi a buscarse mutuamente para reproducir una vez más aquella antítesis fundamental. La mujer es "natural, es decir, abominable" porque no tiene otro mérito que desear colmar su hambre, su sed y su lujuria, será pues, lo contrario" del *dandy,* profesional de la artificialidad, el cual "debe aspirar a ser sublime sin interrupción, debe dormir y vivir delante de un espejo". ¿Y acaso la inspiración romántica, desaliñada e incontrolada, no se contrapone al cálculo artístico sabio, fatigoso, infalible, justamente como la mujer al *dandy*? No sólo en los escritos de crítica o en los diarios, ni sólo en el pensamiento teórico de Baudelaire, sino en su mismo modo de unir y contraponer las ideas y las imágenes se encuentra la tendencia a las antítesis que cubren siempre la antítesis de fondo entre naturaleza y antinaturaleza. Primera entre todos, en la *imagerie* poética, es la antítesis entre el vegetal abominable, el vegetal "irregular", símbolo de la naturaleza en bruto y lujuriosa y el metal, el mármol, el agua, que también se encuentran en la naturaleza pero que son estériles, manipulables por el hombre, reductibles a un orden y a la simetría. Este modo de pensar y de sentir por opiniones está tan connaturalizado con la temática de *Las flores del mal,* que el poeta, en una carta, podía resumir el catolicismo latente de su libro, en estos términos: "Actuaré de manera de ser bien comprendido; descenderé tal vez muy bajo y luego ascenderé mucho. Gracias a este método, podré descender hasta las pasiones innobles". El mismo título de la primera y más amplia sección del libro, refleja el dualismo entre el peso desalentador de una depresión melancólica que es herencia de la existencia terrestre y la aspiración a las alturas inaccesibles del ideal: *Spleen e Ideal* *.

Y sin embargo, en este punto se impone una constatación importantísima y obvia, como todas las que tienen alcance histórico general: no en vano habían pasado el Iluminismo, Rousseau, la Revolución, el culto romántico de la naturaleza, entre la época de Pascal y la de Baudelaire y Maistre. El repudio ascético de la naturaleza, no puede tener lugar sino al precio de una trágica y morbosa tensión como se concierta el repudio de aquello que, entre los términos de una cierta antítesis, es lo más fuerte y lo más real, si no lo único originariamente fuerte y real. El otro término ya se lo llame postulación hacia Dios o virtud o ideal o artificio ha sido vaciado de su posible sustancia religiosa y se ha reducido a una aspiración a una oposición. En último análisis, a la pura negación de aquel primer término insuprimible que se encarna en la naturaleza, en el vegetal, en la mujer y que teológicamente puede ser llamado también postulación hacia Satanás. La experiencia fatal más íntima que se repite en el mundo de Baudelaire es el rechazo a una inmediatez vital que se impondría justamente en cuanto tal, primaria y espontánea, pero a la que es imposible abandonarse sin temer vivirla como mal y degradación. Por el contrario, todo esto que es mediato y artificial parece a reparo de este riesgo en la medida misma en que es difícil de alcanzar, milagroso y precario. En el principio de este mundo parece haberse consumado una separación entre naturaleza y valor o, directamente, entre realidad y valor, por lo cual todo lo que es natural y real no podría jamás ser válido y meritorio (la satisfacción femenina de las necesidades: ¡"que gran mérito!"); y por contrario, existen valores y méritos arduos y siempre amenazados, sólo en los márgenes superiores de lo real, cuando no de la idealidad pura. A pesar de la innegable sinceridad de la aspiración religiosa de Baudelaire, también ella parece participar del carácter artificial, secundario, negativo por contradicción, de todos los valores de su mundo. No por casualidad Dios está mucho menos presente que el Diablo en su obra; y el mismo Diablo parece estar allí más que otra cosa para negar y escarnecer y, al mismo tiempo, para explicar paradojalmente como veremos, los falsos mitos del siglo XIX del progreso y de la naturaleza.

Creemos que la descripción más penetrante de este mundo escindido hasta la ambigüedad, de esta personalidad para la que todo lo que es auténtico en un sentido es inauténtico en otro y viceversa, sigue siendo, después de veinte años, la de un famoso ensayo de Jean Paul Sartre (a quien Baudelaire sirvió de pretexto para un primer experimento del "psicoanálisis existencial", teorizado en su *El ser y la nada*). Las fuertes reservas que este ensayo ha suscitado entre los cultores del poeta se justifican, sin embargo, por el tono de requisitoria, ingeniosa y despiadada, que le confiere su principal concepto: que el hombre Charles Baudelaire *haya elegido* su propia personalidad y su propio destino. Pero, ¿cómo es posible hablar de elección o de libertad cuando la experiencia decisiva a partir de la cual habría tenido lugar la elección se sitúa, como lo indica el mismo Sartre de modo indiscutible, en la infancia? Baudelaire, ciertamente no ha *elegido* amar apasionadamente a la madre a los seis años, permanecer solo y feliz durante veinte meses de una idílica convivencia con ella entre la muerte del padre y su segundo matrimonio con un oficial; y mucho menos soportar el fin del idilio y la

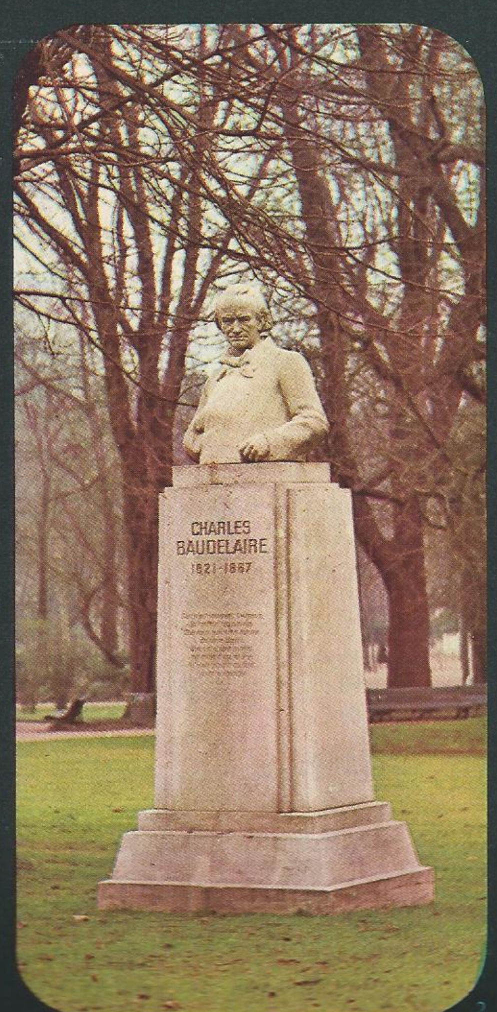
* La palabra inglesa *spleen,* que originariamente significa "melsa", y luego "melancolía, depresión, disgusto por la vida" (la medicina antigua situaba en la melsa la causa de la melancolía) es trasladada en el siglo XVIII al francés con el segundo de estos significados.



1

1. *La actual rue Hautefeuille en París, donde nació Baudelaire (Malvisi).*

2. *Fix-Masseaux,* Baudelaire, *París, Jardin du Luxembourg (Malvisi).*



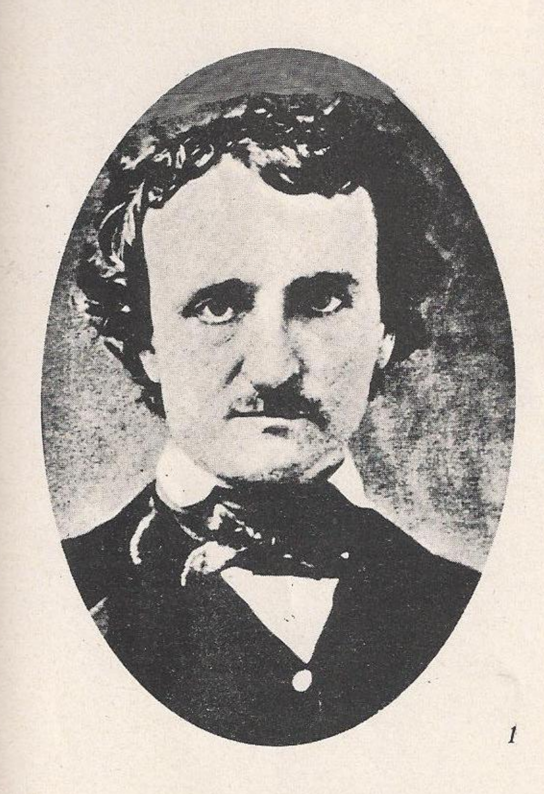
2



2



3



1

Malines

après avoir visité tant d'autels, de sanctuaires,
chapelles et de confessionnaux, voyageur,
allez à l'Hôtel de la Levrette, non
non pas pour y dîner, grands Dieux! (car
on ne dîne pas en Belgique, à moins qu'on
ne puisse sans terreur, affronter
cette interminable procession de bœufs
bouillis, de moutons rôtis, ou soi-disant,
de veaux, de beefsteaks, de têtes de veaux
et de côtelettes pour entremets, et de
jambons avec salades pour dessert) — mais
pour y boire un certain vin de la
Moselle, ferme, fin, sec, frais et clair,
qui m'a laissé un vague souvenir de
miel et de musc. Il n'y manquait que
de l'encens.

4



1. Edgar Poe.

2. Joseph de Maistre.

3. Baudelaire, Fotografía de Nadar, 1855.

4. Una página autógrafa de Pauvre Belgique.

intrusión de un padrastro como precoz catástrofe afectiva y moral, y experimentar por primera vez, en su exterior, la realidad de la sensualidad femenina y adulta —¡la naturaleza!— como infidelidad, degradación y mal. Así le sucede, sin embargo; y a sus ojos, igual que a los ojos de Hamlet y por la misma razón, el mundo se convirtió en "un jardín sin escardar que se grana y al que una frondosidad rancia y grosera ha invadido por completo" (nótese como también para el príncipe de Shakespeare el disgusto por el vegetal provoca una postración neurótica ligada a la traición de la madre.) Será más justo, entonces, hablar de una experiencia *sufrida;* y admirar tanto más la belleza y el alcance humano de una obra literaria que hunde sus raíces más íntimas, indiscutiblemente, en aquel trauma infantil, y que fue edificada con trabajo en el curso de una existencia de neurosis de tensión interior y de un humillante fracaso relativo.

La determinación de tipo estrictamente individual y privado que indicamos, no es, por otra parte, ni exclusiva ni divergente con respecto a las de orden histórico, sino más bien complementaria. Si por una parte es cierto que una gran poesía de manifestación directa del yo consciente, accesible a un vasto público era ya imposible para las generaciones maduradas después de 1848; si es cierto que el aislamiento de de los mayores artistas en la sociedad tendía a convertirse en un fenómeno predominante en las nuevas condiciones colectivas, es cierto también, que la palabra poética *debía* pasar a quien tuviese qué expresar sobre todo el drama de un extrañamiento, y tuviese que expresarlo en un modo también extrañado: es decir, sólo a través de aquella confesión indirecta y casi disfrazada que es el símbolo. Ahora bien, una personalidad en cuyo interior permanece como una herida no cicatrizada un "secreto doloroso", un "secreto infernal" (son expresiones de *Las Flores del Mal*) no podrá manifestarse más que a través de la mediación proyectiva de los símbolos. Quizá no sea una casualidad si un día el lenguaje de Mallarmé en poesía se torne tanto o más hermético que el de Baudelaire, ya que el trauma del primero —un trauma de muerte— había sido más oscuro y mejor olvidado en superficie que el del segundo (un trauma de muerte todavía más precoz actuaba en las raíces de la imaginación del escritor extranjero que tanto Baudelaire como Mallarmé admiraron y tradujeron Edgar Poe). Y tampoco es una casualidad que la única poesía de *Las flores dle mal* (la XCIX) en la que un recuerdo personal es evocado con una rigidez púdica sí, pero no menos autobiográfica y directa de la que habría podido usar Víctor Hugo, contiene nada menos que la evocación del idilio de infancia entre madre e hijo:

No he olvidado yo nunca, vecina a la ciudad,
nuestra casita blanca y su tranquilidad.
Su Pomona de yeso y su Venus antigua
que oculta su desnudo en una fronda exigua
Y por la tarde el sol, soberbio y desbordante,
que detrás de los vidrios parecía, radiante,
gran pupila clavada en el cielo, curiosa,
contemplar nuestra cena, tranquila, silenciosa
esparciendo anchamente su reflejo pascual
*en las cortinas y sobre el mantel frugal.**

Es esta la única vez que una poesía de Baudelaire puede ser confrontada, sin discordancias, con una confesión autobiográfica existente: precisamente con la famosa y tardía carta que Baudelaire escribe a los cuarenta años a la madre ya vieja, culminación de sinceridad en aquel abundantísimo, monótono, obsesivo, mortificante y conmovedor documento de "fijación materna" que es durante toda su vida el conjunto de la correspondencia con ella: "Ha habido en mi infancia una época de amor apasionado por ti; escucha y lee sin miedo. ¡Jamás te he dicho tanto! Largos paseos, ternuras perpetuas! Recuerdo las calles a la orilla del Sena, que eran tan tristes a la tarde. ¡Ah!, ha sido para mí el buen tiempo de las ternuras maternas. Te pido perdón por llamar *bueno* a un tiempo que ha sido sin duda malo para ti. Pero yo estaba siempre vivo en ti; tú eras únicamente mía. Eras al mismo tiempo, un ídolo y un compañero. Te asombrarán tal vez de que pueda hablar con pasión de un tiempo tan lejano. Yo mismo me asombro. Quizá porque he concebido, una vez más, el deseo de la muerte, las cosas antiguas se pintan así vivamente en mi espíritu".

Pero, lo repetimos, sólo volviendo con la memoria más allá de la antigua catástrofe, Baudelaire puede hacer poesía de sus recuerdos desnudos. El mismo ha afirmado muchas veces con admirable lucidez y modernidad, a propósito de De Quincey, de Guys, de Poe, la importancia determinante de la infancia para la formación del temperamento de un artista: cuanto ésta sea reencontrada e intuida en las emanaciones más inaferrables de las obras de arte, no "en los jeroglíficos demasiado claros de sus contornos o en el sentido evidente de sus sujetos". Es una invitación para que busquemos la huella misteriosamente relampagueante también en su poesía, y no sólo donde el sentido evidente es el que nos la transmite, como en las últimas estrofas de: *Moesta et errabunda.*

Pero ese paraíso de infantiles amores
. . . .
el verde paraíso de furtivos placeres
¿está más lejos ya que la India y que la China?
¿Podemos evocar con ayes los ayeres
y animar otra vez con su voz argentina,
al paraíso puro, de furtivos placeres?

La India, la China y la infancia: he aquí una asociación poética sugestiva, si bien nosotros sabemos que Baudelaire visitó países exóticos y cálidos y pudo llenarse los ojos de visiones luminosas y tropicales sólo en un viaje hecho a los veinte años. Pero, por vías simbólicas que es fácil advinar, la beatitud indolente de paisajes solares, marinos, se ha ligado en su temática de escritor a la regresión estática, a menudo provocada por la intensidad de un olor (como lo será después para Proust) hacia la perdida y siempre llorada felicidad infantil. Probablemente más allá de la conciencia del poeta, en este sentido más que en sentido místico podemos entender un título como el del soneto *La vida anterior;* y junto a él bastará citar, por el sueño erótico-infantil, poesías que figuran en todas las antologías porque son las más bellas de Baudelaire, como *Perfume exótico, La cabellera, La invitación al viaje,* y los poemas en prosa. *Un hemisferio en una cabellera, La invitación al viaje, Any Where out of the world* (en cualquier parte, pero fuera del mundo). Si bien en estas composiciones el paisaje está materializado por el agua y por la luz mucho más que por las bellezas vegetales, sin embargo, es evidente que ellos y sólo ellos (además de aquella brevísima poesía autobiográfica) nos llevan más allá de la originaria fractura que condiciona todo el mundo de Baudelaire. En ellos la naturaleza se ha convertido, plenamente, en un valor elemental de felicidad: son los momentos, para decirlo con las citadas palabras de *Mi corazón al desnudo* en los que "el éxtasis de la vida" ha abolido "el horror de la vida".

Un puerto resonante donde mi alma puede beber
a torrentes el perfume, el sonido y el color;
Donde las naves, deslizándose en el oro y en el tornasol,
abren vastos brazos para abrazar la gloria
de un cielo puro en el que se agita el eterno calor.

El Diablo y el progreso

Baudelaire asume la degradación del mundo en un sentido religioso para que pueda aparecérsele consumada más a fondo y sin salvación; y entre los conceptos y mitos que un catolicismo no ortodoxamente profesado podía proporcionarle, lo más importante es el del Diablo. Si consideramos la estructura, es decir la distribución del material de *Las flores del mal* como guía para recorrer la estructura íntima de todo el mundo del poeta, encontramos, en primer lu-

* La versión española de las poesías de Baudelaire ha sido tomada del libro *Charles Baudelaire, Obras,* Aguilar, 1963. Estudio preliminar, traducción, noticias históricas y notas de Nydia Lamarque.

gar, el concepto del "mal" en el título; y enseguida, en la poesía introductoria *Al lector*, encontramos a Aquel que lo personifica:

En la almohada del mal es Satán
Trismegisto
quien largamente acuna nuestro ser
hechizado,
y el precioso metal de nuestra voluntad,
íntegro lo evapora ese químico sabio.
¡El Diablo es quien maneja los hilos que
nos mueven!
A las cosas inmundas encontramos
encantos;
y sin horror, en medio de tinieblas
hediondas,
cada día al Infierno descendemos un paso.

El estilo elevado y el contínuo don de invención verbal de Baudelaire no bastarían para tornar seriamente persuasivo el tono truculento, el moralismo exhibicionista de sus pasajes "satánicos" que son los más numerosos entre aquellos de inspiración católica. Para aceptar este filón de su temática, es preciso comprender su carácter irónico y polémico. En efecto, el Diablo no se identifica totalmente con el mal como esencia del mundo degradado y de la naturaleza, ya que en esta esencia está incluida una inconsciencia bestial y por lo tanto, el mal será tanto más irremediablemente mal, cuanto más se ignore a sí mismo. Ahora bien, ¿acaso el siglo en el que Baudelaire debe vivir, no está caracterizado por la pretensión tontamente optimista de "suprimir el infierno" como él se lo reprochara irónicamente a George Sand?; y el presunto exorcismo racional del Diablo, emprendido desde el siglo XVIII en adelante, en nombre de la inteligencia y del progreso, ¿no es quizás una progresiva disminución de la conciencia que el hombre puede conservar en el mal, y no va, por lo tanto, a total beneficio del Diablo mismo? En el poema en prosa *El jugador generoso*, Satanás en persona, hablando con el poeta en un misterioso y fastuoso local subterráneo, le explica como son las cosas: "Conversamos también del universo, de su creación y de su destrucción futura; de la gran idea del siglo, es decir, del progreso y de la perfectibilidad y, en general, de todas las formas de infatuación humana. Sobre este tema, Su Alteza era inagotable en burlas ligeras o irrefutable... me aseguró ser, Él mismo, la persona más interesada en que fuese destruida la *superstición*, y me confesó que había temido por su poderío una sola vez, esto es, el día en que había escuchado a un predicador, más sutil que sus compañeros, exclamar en el púlpito: "¡Amados hermanos, no olvidéis jamás, cuando escuchéis alabar el progreso de las luces, que la astucia más bella del diablo consiste en persuadiros de que no existe!"

Como personificación mítica, el Diablo es, pues, el mal consciente interesado en la permanencia del mal inconsciente y que se burla de él; pero si cortamos aquel vínculo imaginario de interés, advertimos que estamos frente a una proyección del yo de Baudelaire, condenado e inteligente, lucidísimo aunque no redimible en virtud de su propia lucidez, estérilmente altivo al no compartir la ceguedad utópica sobre la cual parecía asentada la sociedad contemporánea, y de poseer más bien, "un faro irónico, infernal / Antorcha de las gracias satánicas / Único sustento, única gloria. / ¡La conciencia en el Mal! (*Lo irremediable*). Cuando, por el contrario, el mal es considerado en su inmediatez natural y anterior a toda competencia, Baudelaire tiende con menos frecuencia a mitificarlo en la figura del Diablo. La lectura de *El gato negro* de Poe le proporciona la idea de un "espíritu de perversidad" como "fueza innominada, inclinación primordial, sin la cual una cantidad de acciones humanas quedarían inexplicadas e inexplicables". Y quién sabe si estas páginas de Poe no contienen algunas de aquellas frases que Baudelaire pretendía haber pensado ya por su cuenta —como varios temas de poesías y de novelas— cuando, con horror y encanto, las descubrió ya escritas veinte años antes, al abrir por primera vez un libro de Poe. El aspecto más celebrado de la hermandad póstuma que impulsó a Baudelaire a traducir a la perfección los cuentos de Poe, a procurarles una fortuna francesa más duradera que la anglosajona es, sin duda, la convergencia de los postulados estéticos. Pero no es menos considerable el aspecto complementario: es decir, la convergencia o influencia en materia ideológico-política, la similitud de la relación de los dos poetas con la "gran herejía de la decrepitud", el progreso, y con las respectivas sociedades industrializadas, plutocráticas, materialistas de la época. Baudelaire se imagina al país en que había vivido Poe como el país más monstruosamente inhospitalario para todos aquellos valores espirituales que el poeta poseía y representaba; y obtiene así un prototipo patético de su posición en el París del Segundo Imperio.

Se trata de una posición en la que las notas católicas (la verdadera civilización no está en el gas o en el vapor, sino en la disminución de las huellas del pecado original) y las de Maistre y los resueltamente reaccionarios (apología de la pena de muerte, vago militarismo, hasta antisemitismo) ceden en importancia a la penetración a veces casi profética con que es denunciada y detestada la inhumanidad del capitalismo ya maduro y triunfante, y con la que se desenmascaran ciertos mitos. El mito burgués del progreso aparece concebido en Baudelaire "bajo la forma de una serie indefinida" para la cual, el mejoramiento de mañana resultaría siempre garantizado por el puro y pasivo camino del tiempo, con el efecto de descargar al alma individual de todo deber y de toda conciencia. Justamente en uno de los artículos sobre Poe, las naciones modernas son imaginadas en el momento de pedir a sus propios sabios y hechiceros: "persuadidnos de que progresamos sin querer, inevitablemente, durmiendo; desembarazadnos de la responsabilidad..." Pero, también a este respecto, las reflexiones más despiadamente profundizadas, y de más sorprendente actualidad para nosotros, están encerradas en los llamados diarios íntimos: desde un apunte de cuatro palabras que implica todo un porvenir de mistificación de la civilización urbana occidental, como "inmensa náusea a los carteles" al grande e impresionante desgarrón apocalíptico-realista sobre el fin o, mejor, sobre el futuro del mundo, del que sólo podemos reproducir unas pocas frases entre las más decisivas: "El mundo está por acabar. La única razón por la que podría durar es que existe. Y qué débil es esta razón comparada con todas las que anuncian lo contrario, especialmente la siguiente: ¿qué más puede hacer el mundo bajo el cielo?"

"Nuevo ejemplo y nuevas víctimas de las inexorables leyes morales, pereceremos por las mismas cosas a través de las cuales hubiésemos querido vivir. La mecánica nos habrá americanizado hasta tal punto, el progreso habrá atrofiado tan bien en nosotros toda la parte espiritual, que nada entre las fantastiquerías extraordinarias, sacrílegas o antinaturales de los utopistas podrá ser parangonado a sus resultados positivos."

"¿Necesito decir que lo poco de política que reste se debatirá penosamente en la estrechez de la animalidad general, y que los gobernantes se verán obligados, para mantenerse y para crear un fantasma de orden, a emplear medios que harán estremecerse a nuestra humanidad actual, ya tan endurecida?"

"Entonces, todo aquello que se asemeje a la virtud —qué digo—, todo aquello que no sea el ardor hacia Plutón, será considerado inmensamente ridículo. La justicia, si en esta época afortunada puede existir todavía una justicia, hará interdictos a los ciudadanos que no sepan hacer fortuna."

"Quizá estos tiempos están muy cercanos; quién sabe si ya no han llegado y el embotamiento de nuestra naturaleza es el único obstáculo que nos impide apreciar el ambiente que respiramos."

¿Qué relación directa, no poéticamente mediata, será posible con un ambiente histórico tal, sino la ironía? Una ironía que nace de un profundo desprecio, ironía envenenada y también, en sentido estricto, diabólica: ya que, como Baudelaire ha teorizado en el ensayo *De la esencia de la risa*, la risa nace de una orgullosa hipóte-

LES

FLEURS DU MAL

PAR

CHARLES BAUDELAIRE

On dit qu'il faut couler les execrables choses
Dans le puits de l'oubli et au sepulchre encloses,
Et que par les escrits le mal resuscité
Infectera les mœurs de la postérité ;
Mais le vice n'a point pour mère la science,
Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance.

(THEODORE AGRIPPA D'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, liv. II



PARIS
POULET-MALASSIS ET DE BROISE
LIBRAIRES-ÉDITEURS
4, rue de Buci.

1857

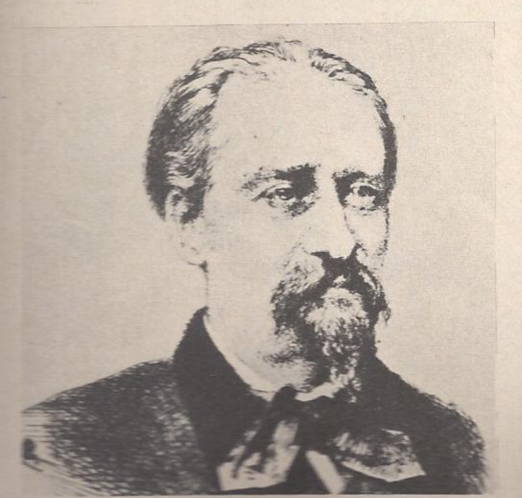
1



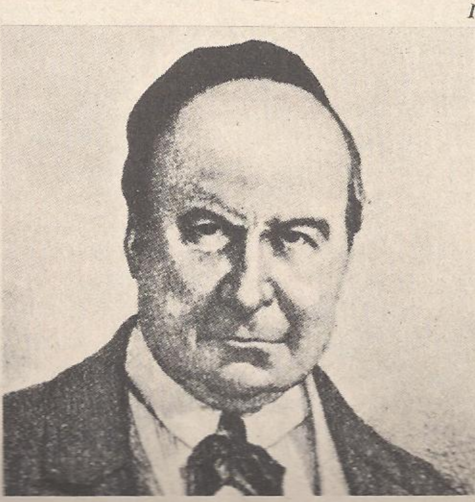
15271

— Qu'est-ce qui a pu fourrer les *Fleurs du Mal* de cet affreux mosieu Baudelaire dans les mains de ma fille !...

2



3



4

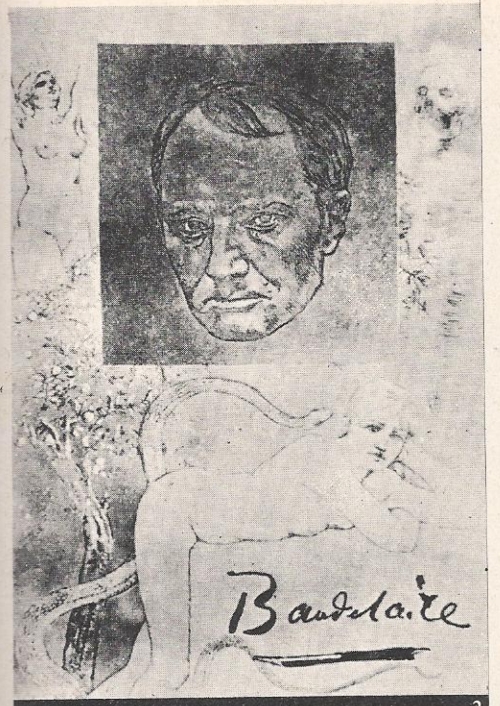
1. *Frontispicio de la primera edición de las* Fleurs du mal.

2. *Caricatura del "Journal amusant" (1858) "¿Quién habrá puesto las* Fleurs du Mal *de aquel horrendo señor Baudelaire en manos de mi hija?"*

3. *Auguste Poulet-Malassis, el editor de las* Fleurs.

4. *Sainte-Beuve.*


LES EPAVES
DE CHARLES BAUDELAIRE
PIGRITIA
LIBIDO
SUPERBIA
IRA
INVIDIA
AVARITIA
GULA
VIRTUS DURISSIMA COQUIT
Félicien Rops



2



3

1. Portada de Épaves, *Aguafuerte de F. Rops, 1866.*

2. Portada de Rassenfosse para la Fleurs du Mal, *1899.*

3. Portada de Rochegrosse para las Fleurs du Mal, *1910.*

sis inconsciente sobre la propia superioridad y sería inconcebible fuera del pecado original y de la degradación. Hay algo de perverso en esa posición que el poeta tiene en común con su gran coetáneo, Flaubert, en la complacencia de rebuscar en los diarios, en los libros y en la conversación cotidiana, una colección de tonteras características, lugares comunes, flores de retórica progresista, aberraciones filisteas, errores gramaticales, etcétera; correspondencia y diarios muestran su huella y ensayos cortantes, como el incompleto pero mortífero sobre Villemain, habrían debido alimentarse de ellos. En fin, la apoteosis de esta voluntad de desprecio habría debido ser —casi un *Bouvard y Pécuchet* baudelairiano, una obra última, llena sólo de ira y náusea— el enorme *pamphlet* contra la *Pobre Bélgica*, país que Baudelaire vio con los ojos exasperados de sus últimos años de lucidez mental, y se le apareció como una mala caricatura de la Francia burguesa, volteriana, anticlerical, codiciosa y conformista. Mejor que la masa, feroz y pedante de los apuntes destinados a esta obra, nos informa del estado de ánimo del poeta durante su exilio voluntario en Bélgica, aquella expresión tanto más trágica de disgusto supremo que es la carta escrita a Ancelle, un mes antes de la caída de la Iglesia de Namur: "¿Es preciso deciros, ya que ni siquiera vosotros lo habéis adivinado mejor que los otros, que en este libro atroz (*Las flores del mal*) he puesto todo *mi corazón*, toda *mi ternura*, toda *mi religión* (disfrazada), todo *mi odio*? Es cierto que escribiré lo contrario, que llamaré a la majestad divina a atestiguar que es un libro de *arte puro*, de *charlatanería*, de *virtuosismo*, y mentiré como un sacamuelas..."

"Excepto Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, de Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, toda la gentuza moderna me horroriza. Vuestros académicos, horror. Vuestros liberales, horror. La virtud horror. El vicio, horror. El estilo corriente, horror. El progreso, horror. No me habléis más de los charlatanes fracasados."

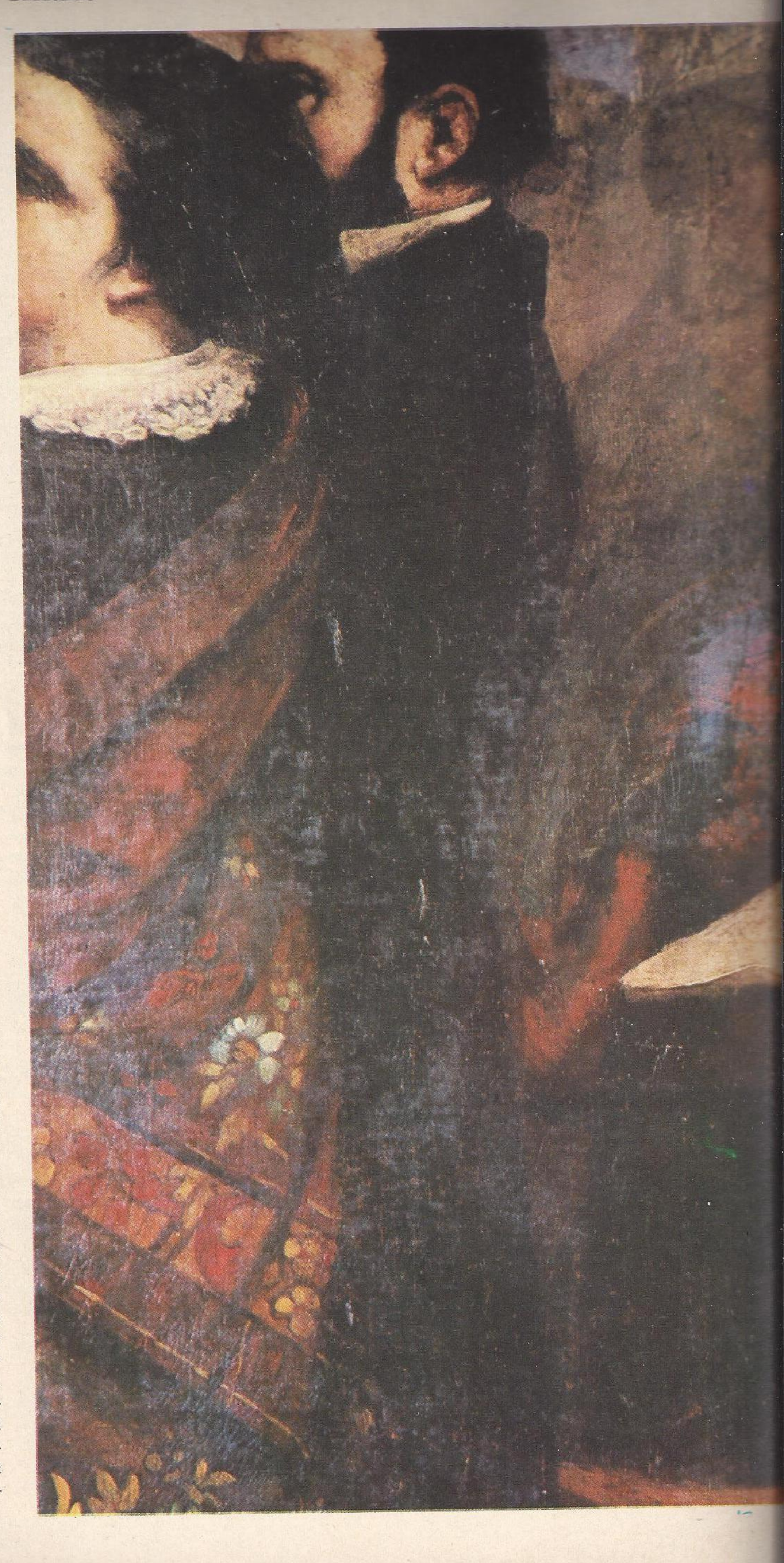
La suerte del poeta

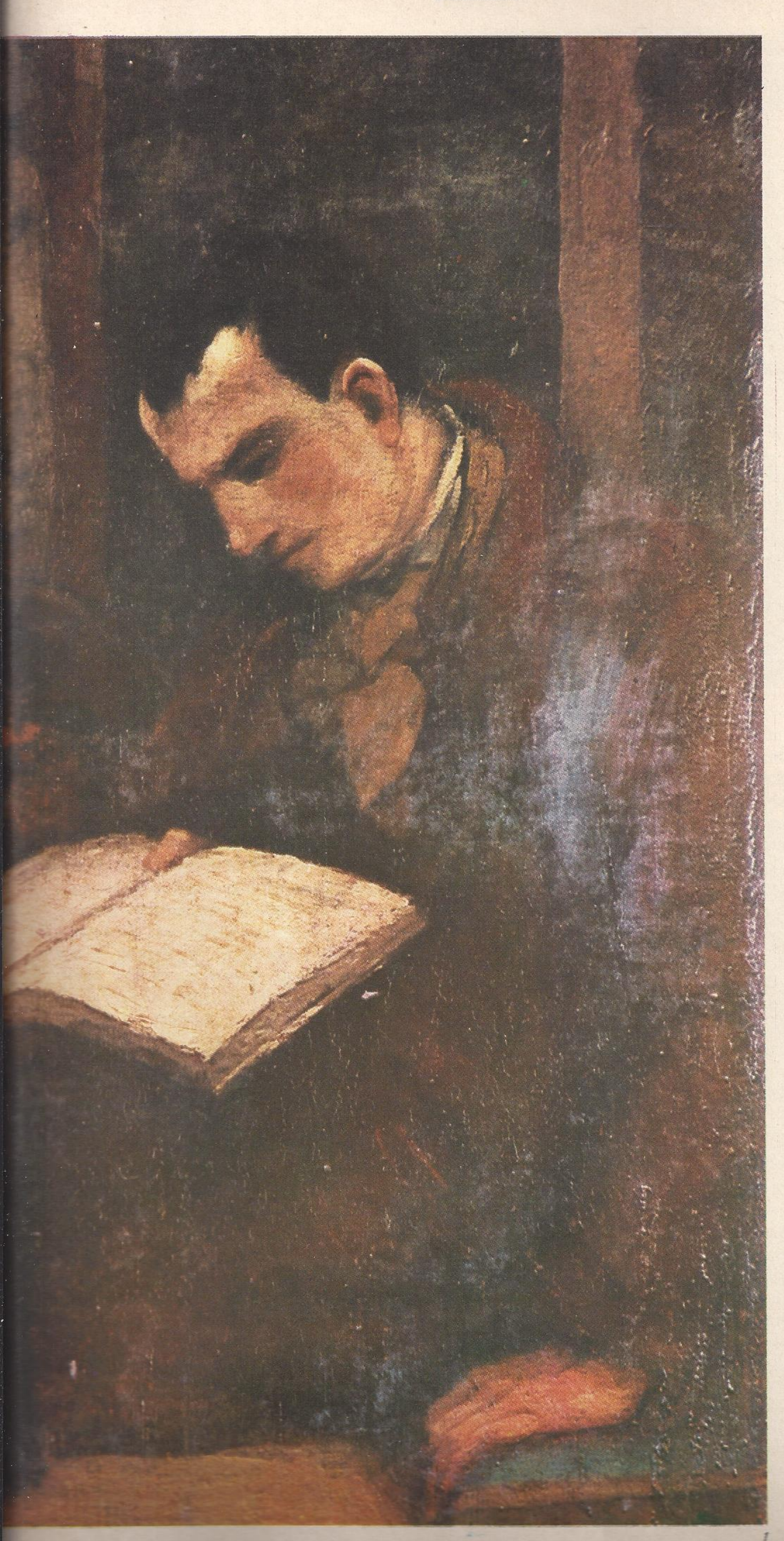
Después del apóstrofe preliminar al lector comienza *Spleen e ideal*, la primera sección de *Las flores del mal*, que por ser también la más vasta es la que ha dado más trabajo a los comentadores que buscan la "arquitectura secreta". La ligazón que une a las once primeras poesías es de la más manifiestas y consiste en el hecho de que casi todas hablan del poeta con mayúscula, de su relación con su propia tarea, es decir, con el arte, y sobre todo de su suerte en esta tierra. Ofrecen inmediatamente el ejemplo de cómo un yo autobiográfico se suprime o disimula detrás de un procedimiento al mismo tiempo más general y más concreto, más simbólico. Así, en la primera poesía, *Bendición*, la misma cargada ferocidad de la crueldad femenina, ante todo materna, que acoge y acompaña la aparición del poeta en el mundo terrenal, sirve para alejar al lector de toda tentación de tomar el mito al pie de la letra. El mito funciona como confesión sólo a un nivel mucho más indirecto y profundo: aquel en el cual del dolor —"nobleza única"— brota la consagración del poeta casi por necesidad, por decreto divino; y puede ser proclamada o invocada en una plegaria a Dios que es uno de los momentos más positivos de la religiosidad de Baudelaire y toca verdaderamente lo sublime. Aquí Baudelaire ha creído profundamente en su propia vocación poética y en su condicionamiento a través del dolor, hasta tal profundidad que puede proyectar la garantía de ambas nada menos que en Dios. Pero sabemos que en su mundo la realización de u valor, pagada a cualquier precio, tiene siempre, de por sí, algo de precario; no nos asombraremos si en este ciclo, después del vértice de aquella plegaria, y dejadas de lado las dos poesías que cantan los privilegios del poeta, su relación mágico-vigente con el mundo (*Elevaciones y correspondencias*: volveremos sobre este aspecto), casi todos los otros textos presentan la situación del poeta de distintas maneras pero siempre trágicamente.

Su existencia es comparable a una decadencia compasiva y hasta mezquina con respecto a una originaria soberanía y libertad alada (*El albatros*); transcurre en la esterilidad y en la inadecuación con respecto a la propia facultad creadora y al deber que ésta confiere (*El mal monje, El enemigo*). Los valores que el poeta habrá sabido realizar y los que habrán permanecido virtuales a causa de su fracaso interno, sufrirán la misma suerte de ser ignorados por el mundo, se eclipsarán también en el fracaso externo (*La mala suerte*). Sería un error creer que este último haya sido indiferente para Baudelaire o que su sentimiento de gloria deba relegarse a un limbo de sentimientos privados que no tendrían importancia para su obra. Su relación con la burguesía, su clase de origen, está cargada de tensión; pero no hasta el punto que falte toda medida común del éxito y del fracaso, como sucederá posteriormente con otros poetas "malditos" o esquivos cuyo aislamiento social se convertirá en la condición misma de su crear artístico. A los dieciocho años Baudelaire rechazó el brillante porvenir que su padrasto, contando con sus importantes amistades, preveía para él, y declaró polémicamente querer ser escritor; reveló así una voluntad de no querer insertarse en el orden burgués, consecuencia del íntimo repudio de una realidad-naturaleza cuyo contraseña sería, en este caso, el bajo impulso hacia lo útil. "Ser un hombre útil me

ha parecido siempre una cosa repugnante", escribirá bastante más tarde y todavía, confirmando en cierta medida su identificación con una naturaleza, la sociedad capitalista, "el comercio es por su esencia *satánico* . . . el comercio es *natural, por lo tanto,* es infame". El oficio de poeta, el repudio de lo útil, se planteará ciertamente como una perpetua aspiración al valor; pero, por esta misma razón, será asediado, desde las raíces, por un destino de frustración y permanecerá al fin de cuentas, también él, tributario de la realidad-naturaleza, es decir, de aquella sociedad basada sobre lo útil y sobre el comercio. En síntesis, nos parece que la contradicción de fondo en el mundo de Baudelaire justifica también la contradicción aparente por la cual este hombre que desprecia la burguesía ha deseado toda la vida aquel éxito oficial que sólo ella podía decretar; se ha asombrado y dolorido de verse conducido ante los tribunales imperiales por su libro que, sin embargo, lo merecía bien. Ha concebido seriamente (aun afirmando que lo hacía sólo para dar una alegría a la madre) el más que desesperado proyecto de una candidatura a la Academia; aduló al célebre Hugo y al ilustre Saint-Beuve, obligándose a rechazar con secreto escarnio el paternalismo del primero y a sufrir con inconfesable desilusión el del segundo; y, finalmente, murió sin haber obtenido jamás, de acuerdo con la lógica de su posición, ningún reconocimiento satisfactorio de su propio valor.

La desdeñosa nostalgia de la gloria y del gran público que trasluce la correspondencia de Baudelaire está a mitad de camino entre la capacidad de hablar a ese público, de la que gozaba plenamente Hugo, y la coherente y acabada soledad de Mallarmé, que podrá considerar las menos inaccesibles entre sus poesías como billetes de visitas enviados a los vivos "para no ser lapidado por ellos, si llegaran a sospechar que él sabe que ellos no cuentan". Para Baudelaire, por el contrario, los vivos *cuentan*, y existe entre el poeta-*dandy* y la multitud, una tensión injuriante, casi sádica, que ya no es diálogo pero que es todavía, a su manera, contacto. Esta tensión se evidencia en el deseo de escandalizar y mistificar que sugiere el vestuario, la frialdad, la excentricidad, las afectaciones de inmoralidad del *dandy*; y le repercuten en contra ya que ni el poder ni el número están de su parte: "Si un poeta pidiese al Estado el derecho de tener uno o dos burgueses en su caballeriza, todos se asombrarían, mientras que si un burgués pidiese un asado de poeta, todos lo encontrarían natural." He aquí, precisamente, la paradoja del *dandy*, cínico y macabro; pero puede decirse la misma cosa con una objetividad de tono, en la cual el pensamiento dirigido con orgullosa amargura a sí mismo y a Poe, permanece casi disimu-





1. Baudelaire leyendo, Detalle del Atelier del pintor, *de Courbet, 1855. París, Museo del Louvre.*

lado: "Las naciones tienen grandes hombres sólo a su pesar, como las familias. Hacen todos los esfuerzos para no tenerlos. Y así, para existir, el gran hombre tiene necesidad de poseer una fuerza de ataque más grande que la fuerza de resistencia desarrollada por millones de individuos."

La fuerza de ataque, por otra parte, que Baudelaire debió desplegar para existir y que era también, a su manera, una fuerza de resistencia, no fue ejercida sólo hacia el exterior: no sólo la sociedad francesa de la Monarquía de Julio o del Segundo Imperio era la naturaleza degradada y entregada al Diablo, sino que también lo era el alma individual, corrupta y abúlica, y, naturalmente, la suya por excelencia. Una lucha esencial con el fin de resguardar de la insidia perenne del fracaso los valores adoptados por el poeta, se libra en el interior de su personalidad lacerada, entre la noble voluntad de crear, y los obstáculos innatos de la pereza, de la depresión, de la angustia, de la fuga en el tiempo. Si el superficial optimismo del progreso ligado al simple curso del tiempo indignó tanto a Baudelaire, es probable que fuese porque el tiempo había sido experimentado por él como pérdida y ruina en el acto mismo de tomar conciencia de él, en la época del trauma infantil; y siguió siendo siempre para él la dimensión en la que se dispersan y se vaporizan las energías tendientes al valor, mientras que la concentración creadora se realiza más bien en el instante (cfr. el apunte que abre *Mi corazón al desnudo*: "de la vaporización y de la centralización del Yo. Todo está aquí".). Es un tema recurrente tanto en su correspondencia como en sus diarios y, a menudo, con acentos de conmovedora sinceridad, el del contraste entre la haraganería como tendencia al aplazamiento de los deberes, como tentación que el Diablo insinúa todas las mañanas en el cerebro del hombre cuyos nervios son debilitados por las inquietudes y por los sufrimientos, y la exigencia de realizar algo válido y duradero: "el trabajo", como dice simplemente Baudelaire, aunque es obvio que debe entenderse por trabajo, en su caso, el trabajo literario. La angustia del fracaso de esta exigencia, con una profundidad que supera el nivel intelectual, tiene evidentes conexiones con un instinto de conservación del orden, casi vital. "Es mi plaga, mi gran plaga" —escribe el poeta a la madre— "porque existe un estado todavía más grave que los dolores físicos y es el miedo de ver consumirse, acabarse y desaparecer, en esta horrible existencia llena de golpes, la admirable facultad poética, la nitidez de las ideas y el potencial de esperanzas que constituyen, en realidad, mi capital."

Como está en la esencia de toda degradación, la pereza neurótica crece en espiral sobre sí misma, y un deber olvidado se vuelve cada día más difícil de realizar hasta llegar a parecer imposible. Contra esta progresión desastrosa, Baudelaire se complace en imaginar una progresión positiva, cuya esperanza justifique y canalice las continuas autoexhortaciones al trabajo de sus folletos íntimos: "El trabajo, fuerza progresiva y acumulativa, que produce interés como un capital, en las facultades como en los resultados." Y, en otro lugar, asimilando más explícitamente los frutos del trabajo a aquel dinero que habría podido al menos sustraerlo del afanoso desorden de su existencia de burgués desclasado, nómade, endeudado, financieramente dependiente de la madre y de un notario-tutor: "Un poco de trabajo, repetido 365 veces, da 365 veces un poco de dinero, es decir, una suma enorme. Al mismo tiempo, *la gloria está hecha*." Probablemente Baudelaire comprendió sólo a medias que el único tipo de gloria que le estaba reservado, heterogéneo y casi opuesto al de los númenes literarios de su época, implicaba como condición indispensable, así como parte integrante, la angustia, la precariedad, el esfuerzo solitario y casi gratuito, el íncubo de la esterilidad o de la oscuridad; y que todos estos elementos de su neurosis de artista entraban necesariamente en la obra no sólo como presupuestos sino también, y esto era una gran novedad, como temas. Leamos *La mala suerte*, donde el poeta reelaborando versos de Gray y de Longfellow, ha cantado, original y elípticamente, la resignación al fracaso y sus ocultas consolaciones:

Para cargar tan rudo fardo
Sísifo, dame tu coraje.
Bien que animoso yo trabaje,
corto es el Tiempo, el Arte es largo.
Lejos de los sepulcros célebres,
en pos de un cementerio aislado,
mi corazón, tambor velado,
va redoblando marchas fúnebres.
Más de una joya amortajada
duerme en tinieblas y olvidada,
lejos de picos y de sondas.
A su pesar, más de una flor,
cual secreto dulce su olor
exhala en soledades hondas.

Si saltamos momentáneamente la sección central de *Spleen e ideal* y reunimos el "ciclo del poeta" al ciclo final al que a menudo se ha querido dar el nombre de los cuatro componentes consecutivos y característicos denominados *Spleen*, nos encontraremos frente a una pura y extraordinariamente poderosa *poesía de la neurosis*; algo nuevo y totalmente diverso de las melancolías más irracionales y asociales de la literatura romántica europea. En esta última, melancolías semejantes sólo podían revelarse hasta cierto punto por una motivación comprensible, consciente, *histórica*, es decir, ubicable en el tiempo por la memoria; en el peor de los casos quedaban siempre a cargo del yo del escritor de cuya afligida intimidad emanaban como reflejo, sobre paisajes y objetos. En los cuatro *Spleen*, por el contrario, no se puede hablar de motivación identificada (cantará pues Verlaine: "¿Cómo, ninguna traición?... / Este luto es sin razón."). La depresión angustiante amenaza como algo inmemorial, absoluto, insuperable; y no irradia tanto del yo sobre las cosas como al contrario, parece exhalar del alma misma de los objetos, junto a una punzante carga simbólica que reabsorbe el estado de ánimo subjetivo en un mundo de imágenes ya tétrico, ya rancio, exangüe o sofocante:

Yo no tengo más recuerdos que si hubiera
mil años.
Un arcón atestado de papeles extraños,
de cartas de amor, versos, procesos y romances,
con pesados cabellos envueltos en balances,
menos secretos guarda que mi triste cabeza.
. . . .
Soy un viejo boudoir *con rosas deshojadas*
donde yace un montón de modas anticuadas;
los dolidos pasteles y un boucler *ya apagado*
aspiran allí sólo un frasco destapado
y fúnebres carrozas, sin tambores ni música,
desfilan por mi alma en lenta procesión;
la Esperanza, vencida, llora; y atroz la Angustia
clava en mi cráneo inerte su negro pabellón.

La mujer: del vampiro al ídolo

La sección central de *Spleen e ideal* está totalmente ocupada por textos en los cuales está presente la femineidad junto o frente al poeta. Las formas van desde una alegoría impersonal de la Belleza a sus personificaciones tiernas o crueles, impasibles o confidenciales, proporcionadas alternativamente por las mujeres de la vida de Baudelaire: la mulata Jeanne Duval, atormentada relación que desde los veintiún años en adelante no quiere finalizar jamás; la figura preferentemente idealizada de la llamada Presidenta Sabatier; la actriz Marie Daubrun, cuya imagen tiene por contraseña en poesía, los ojos grandes, verdes y ambiguos. Con una precisión que se vale justamente de la contraseña temática así como de la ocasión o noticia biográfica, los estudiosos han llegado a repartir las poesías de inspiración amorosa de esta parte de *Las flores del mal* entre las tres inspiradoras, reagrupándolas en tres ciclos consecutivos. Pero si se profundiza en la adopción del criterio temático, esta subdivisión en ciclos no tarda en desintegrarse. Se delinean reagrupamientos diversos, menos exteriores, que prescindirán de la consecutividad de dos o más poesías en el orden de sucesión, como de su pertenencia a la misma inspi-

radora; responderán más bien a un número de posiciones o disposiciones fundamentales del poeta, a sus variantes o matices intermedios o contaminaciones. Una primera actitud es la que se anunciaba en la crueldad femenina de *Bendición*, y es el más violentamente condicionado por el silogismo latente en las identificaciones: naturaleza-mal, amor-naturaleza, por lo tanto, amor-mal. En los diarios hay un pasaje revelador en el que el amor es parangonado a una tortura o a una operación quirúrgica, y sus efectos momentáneos, descritos en términos físicamente repugnantes, comparados a los de la embriaguez, del delirio o del opio. El texto prosigue: "En una oportunidad se preguntó en mi presencia en qué consistía el mayor placer del amor. Naturalmente, alguno contestó, en el recibir —y algún otro, en el darse. Éstos dijeron: ¡Placer del orgullo!, y aquéllos: ¡Voluntad de humildad!. Todos estos puercos hablaban como la *Imitación de Cristo*. Finalmente se encontró un imprudente utopista que afirmó que el mayor placer del amor estaba en formar ciudadanos para la patria.

"Yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor radica en la certidumbre de hacer *el mal*. Y el hombre y la mujer saben desde su nacimiento que en el mal se encuentra toda voluptuosidad."

Si ésta es la naturaleza del amor no debe asombrarnos que el sadismo y el vampirismo sean sus manifestaciones, dando a la palabra sentido pleno, más natural; una vez más será útil recordar que las circunstancias biográficas infantiles hacen suponer en el poeta una primera e indeleble experiencia indirecta de la sensualidad adulta como daño, misterio desconcertante, rapiña:

En vano recorre tu mano mi seno lánguido,
lo que ella busca, amiga, es un lugar saqueado
por la uña y el diente feroz de la mujer.
No busques más mi corazón, las bestias lo han comido.

Y ya que al sadismo corresponde congénitamente un virtual trastocamiento en su oposición, el masoquismo (Baudelaire lo sabía muy bien: "Quizá sería dulce ser alternativamente víctima y verdugo"), la agresión vampírica se ejercitará en ambos sentidos; no sólo el poeta la soportará desde el nacimiento por parte de la mujer sino que la mujer también la experimentará, a menudo, por parte del poeta. Basta leer el "ex voto de justo español" titulado *A una madona*, en el que la imagen femenina, sagrada y materna, después de ser largamente idolatrada mediante alegorías de una rebuscada suntuosidad católica, es finalmente apuñalada por voluptuosidad y barbarie con siete cuchillos fogueados con los siete pecados capitales. El barroquismo verbal de esta composición representa

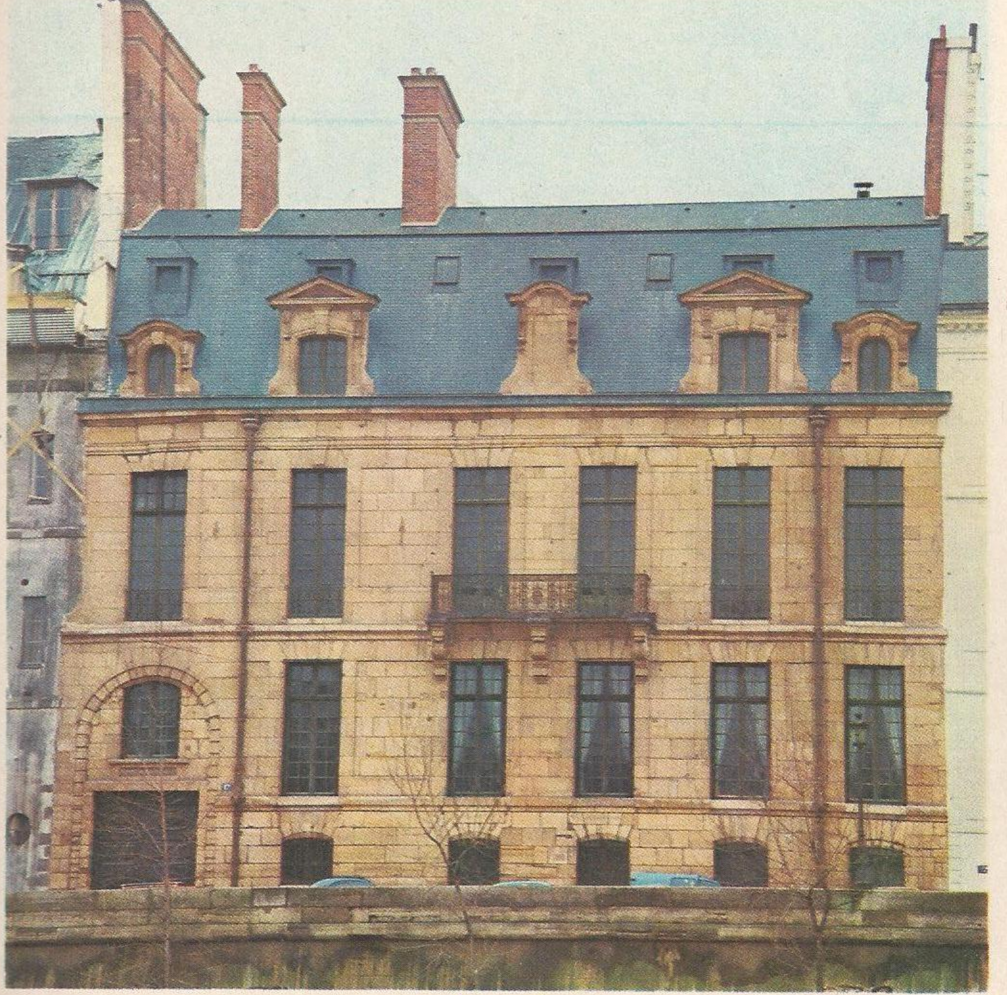




1



3



2



4

1. Jeanne Duval, Dibujo de Baudelaire, Colección A. Godoy.

2. El Hotel Lauzun en París, donde vivió Baudelaire en 1845.

3. Retrato de Madame Sabatier, de Meissonier, 1853.

4. Marie Daubrun en 1860. Dibujo de P. P. Comba. Niza, Museo de Masena.

En la página anterior:

1. Baudelaire, Fotografía de Carjat, ca. 1861.

la salida más original para un fenómeno que se reproduce en todos los textos y pasajes en los que está manifiesto el sadismo de Baudelaire y la concepción del amor como guerra vampírica entre los sexos: todos ellos están entre los textos más literarios de *Las flores del mal.* Se puede interpretar su carácter artificioso, su derroche de refinada retórica, como una forma de pudor antirromántico pero también cauto y defensivo, en proximidad a la materia más escabrosa y más sórdida que el poeta haya expresado. "En materia de arte, confieso no odiar la exageración", escribió una vez Baudelaire en papel de crítico; pero la exageración de las formas, con respecto a un contenido íntimo y turbio puede asumir también una función despersonalizante y, al fin de cuentas, servir de cobertura.

En otros casos encontramos en el lugar de la gran guerra entre los sexos una simple pero total incomunicación; y esta palabra no nos es sugerida por su uso frecuente y por su significación actual, sino por Baudelaire, quien en *Mi corazón al desnudo* y en *El pintor de la vida moderna* nos dice que la mujer, a diferencia de Dios, es terrible e incomunicable sólo porque no tiene nada que comunicar. Está implícito que de la prevaleciente pobreza de relación afectiva y humana entre el poeta y la mujer, la cual sustituye por parte del primero una idolatría de contemplador o una pasividad de súbdito, es responsable siempre la mujer, cuya belleza resulta una apariencia adorable pero vacía, adorable justamente por vacía:

Yo sé que hay ojos, y hasta de los más sugerentes,
que no encierran secretos preciosos . . .
¿pero no basta acaso que seas la apariencia
para alegrar a un alma que huye de la verdad?
¿Tu necedad qué importa, o qué tu indiferencia?
¡Salud, adorno o máscara! Yo adoro tu beldad.

¿De qué verdad huye, en presencia de la belleza femenina, el poeta? Una vez más podemos recurrir a la antítesis naturaleza-antinaturaleza y recordar que de toda la abyección del primer término participa ejemplarmente la mujer en cuanto tal, que su inferioridad instintiva y corrupta no conoce acceso al valor. El poeta lo sabe, pero puede y quiere olvidarlo, abandonándose a la adoración de aquello que puede constituir un valor en la femineidad, lo único rescatable de la materia y de la femineidad: el aspecto visible y exterior. La belleza no es otra cosa que esto, algo así como los minerales y los metales preciosos que representan casi una supernaturaleza de la naturaleza por su esplendor externo:

Son sus ojos bruñidos minerales radiantes,
y en su simbólica, singular naturaleza,
donde el ángel intacto con la esfinge se besa,
donde sólo hay acero, oro, luz y diamantes,
como astro inútil brilla sin discontinuidad,
de la mujer estéril la fría majestad.

La afinidad entre la belleza femenina y estas materias privilegiadas hace ventajosa su unión y esto hace comprender mejor el sentido de un título como *Elogio del truco.* La armonía no se busca sólo en el paso o en el movimiento de los miembros de una mujer "sino también en las muselinas, en las gasas, en los vastos y cambiantes montones de tela en los que ella se envuelve y que son como los atributos y el pedestal de su divinidad; en el metal y en el mineral que le serpentean en torno a los brazos y al cuello que suman sus chispas al fuego de sus miradas o chispean dulcemente en sus orejas."

La mujer y su *toilette* deberán formar "una totalidad indivisible"; no por casualidad la poesía sin título (la V) que llora la desnudez como un atributo de una prehistoria helénico-mítica está entre las menos originales de *Las flores del mal.* En la única novela de juventud de Baudelaire, *La fanfarlo*, vemos al protagonista, Samuel Cramer, comportarse de modo bastante inusitado en el momento en que la bellísima actriz que ha conquistado se le presenta en el dormitorio "en el esplendor radiante y sacro de su desnudez". Samuel se pone a gritar como un niño mimado exigiendo que la mujer se vista inmediatamente con todos los oropeles fantásticos de su traje de Colombina con el cual la había acompañado la primera vez. Del msmo personaje se dice inmediatamente después que "habría vuelto a pintar de buena los árboles y el cielo"; y los contemporáneos de Baudelaire refieren que el poeta, a la vista de la soberbia cabellera rubia de una inglesa, predecía resueltamente que pudiese ser postiza; o que afirmaba con aire impasible: "quisiera ver los prados pintados de rojo, los ríos amarillo oro, y los árboles pintados de azul. La naturaleza carece de imaginación." Rimbaud, Apollinaire, Lorca, los surrealistas, los abstractistas, etcétera, se esforzarán en el futuro, cada uno a su modo, por tener más imaginación que la naturaleza.

La mujer: del ídolo a la "madre de los recuerdos"

La insensibilidad, la indolencia de las figuras femeninas de los últimos textos poéticos de Baudelaire no le quitaban proporciones, al menos físicas, humanas: el poeta las contemplaba desde su mismo nivel. Pero, por el contrario, insensibilidad e indolencia pueden ser transfiguradas como atributos de una Belleza alegórica, estatuaria, gigantesca, que Baudelaire, aproximándose en esta variante de su sistema erótico-estético al ideal parnasiano, hace hablar una vez así:

Reino en el azur como incomprendida esfinge;
al blancor de los cisnes uno un corazón frío;
detesto el movimiento que las líneas restringen
y como jamás lloro, jamás tampoco río.

Frente a tal figura inaccesible de dimensiones sobrehumanas, el poeta no puede más que asumir las dimensiones y la mirada desde la altura de un niño. Lo confirman otras variantes cercanas como el poema en prosa *El bufón y la Venus*, en el que, a los pies de una Venus colosal e implacable que mira lejos con sus ojos de mármol, encontramos a un pequeño bufón con traje ridículo que eleva hacia la inmortal Belleza sus ojos llenos de lágrimas; y la fantasía aún más masoquista y reveladora de la poesía *La gigante*, en la que el poeta sueña vivir junto a una gigante "como vive a los pies de una reina un gato voluptuoso", "recorrer a placer sus magníficas formas", etcétera. No se cambia mucho si de estas fantasías de fijación infantil con trasfondo sensual y pagano pasamos a una idolatría de la figura femenina que se tiñe, por el contrario, de espiritualidad de tinte católico y asocia el amor a lo Bello a un misticismo igualmente sometido. "Nada vale la dulzura de su autoridad. Su carne espiritual tiene el perfume de los Ángeles", cantará esta vez el poeta; y hará hablar a la mujer así: "Yo soy bella y ordeno / Que por amor a mí no améis más que a lo bello. / Soy el Ángel custodio, la Musa y la Madona."

Pero tampoco en estas formas de adoración humilde y regresiva puede encontrarse la vena más conmovida, más genuinamente inspirada de la poesía de Baudelaire de inspiración femenina. Ésta comienza a resonar más bien allá donde las partes están, de algún modo, invertidas con respectos a los últimos ejemplos: donde la insensibilidad de la mujer se suaviza en simple inexperiencia e inconsciencia, alegre, tierna, puerilmente curiosa; y, por oposición, el poeta es el que *sabe*, el que lleva en sí toda la grave experiencia y conciencia del mal, del dolor, de la decadencia irreparable. Él impone silencio a la "boca de risa infantil" de ella que querría saber más sobre la "tristeza extraña", como en el bellísimo soneto *Semper Eadem*; o le dirige dolorosas preguntas mezcla de envidia, superioridad, de ternura y casi de amenaza que rompen la incomunicación lanzando finalmente un puente entre tanta inocencia y tanto conocimiento del mal, como en la estupenda *Reversibilidad*:

Ángel de gozo lleno, ¿sabes lo que es la angustia,
la vergüenza, el remordimiento, los dolores,

de esas horribles noches cuyos vagos terrores
el corazón oprimen como una seda mustia?
Ángel de gozo lleno, ¿sabes lo que es la angustia?
Ángel de bondad lleno, ¿sabes lo que es el odio,
los puños que se crispan, las lágrimas mortales,
cuando alza la Venganza sus voces infernales
y se hace Capitana de nuestro territorio?
Ángel de bondad lleno, ¿sabes lo que es el odio?

Sólo en un caso la comunicación pasa realmente de una intimidad reflexiva y madura a otra, en la poesía de Baudelaire: y es en *Confesión*: dos desesperados patrimonios humanos son mancomunados, momentáneamente, por la confidencia que la mujer hace al poeta en el silencio solemne de la tardía noche parisiense, apoyándose en su brazo, y desmintiendo imprevistamente su apariencia habitual "clara y alegre como una charanga en la mañana". Aquí, "el duro oficio de ser una bella mujer", la amarga ciencia de "que fiar en corazones es una tontería", equivalen y corresponden a la desolada experiencia del mal, egoismo y desencanto del poeta mismo; pero es un momento de comunicación inolvidable justamente porque es irrepetible:

Yo he evocado a menudo esa luna hechizada,
ese silencio y esa emoción,
y aquella confidencia horrible susurrada
en el confesionario del corazón.

Una vez que se ha tocado este excepcional vértice de comunicación humana al mismo nivel que es *Confesión* no se puede más que volver a descender a lo largo de la gama de las posiciones del poeta frente a la mujer hacia nuevas actitudes nostálgicas, regresivas, casi infantiles, pero en una tonalidad totalmente diferente. Encontraremos entonces aquellas poesías, que se cuentan entre las más espléndidas de *Las flores del mal* en las cuales se nos hace arrodillar y se nos abandona en éxtasis ante figuras femeninas no porque sean estatuarias e inalcanzables sino porque son tiernamente maternas y reconfortantes; de modo que sobre sus rodillas se podrá reclinar la cabeza y, mucho más que lo que se goza de un amor presente, añorar con delicia un perdido pasado. *La cabellera*, que ya hemos recordado y citado, se inicia cerca de una situación similar; pero la obra maestra que da su expresión más pura es *El balcón*:

¡Madre de los recuerdos, querida de queridas,
tú, mis deleites todos! ¡Tú, todos mis deberes!
Rememoras las bellas caricias compartidas,
la dulzura del fuego y los atardeceres,
madre de los recuerdos, querida de queridas!
Las tardes alumbradas por el carbón ardiente,
y otras en el balcón, llenas de nubes rosas.
Dulce me era tu seno, tu corazón clemente!
Nos dijimos los dos inolvidables cosas,
las tardes alumbradas por el carbón ardiente.
¡Qué hermosos son los astros en las tibias veladas!
¡Qué profundo el espacio! ¡Qué fuerza el alma toma!
Sobre ti al inclinarme, reina de las amadas,
creía respirar de tu sangre el aroma
¡Qué hermosos son los astros en las tibias veladas!
Aromas y promesas, y besos encendidos,
¿renacerán un día al abismo insondable,
como ascienden los soles ya rejuvenecidos
tras de larvarse en lo hondo del mar innumerable?
¡Oh aromas! ¡Oh promesas! ¡Oh besos encendidos!

En otra obra maestra, *Canto de Otoño* la atmósfera no es luminosamente tibia sino escalofriante y angustiosa y en el lugar de la noche se ha colocado la llegada del otoño que es igual a una tarde larga y fría que desciende. También aquí, la mujer que está junto al poeta es invocada como consoladora y en cuanto tal, parece importar poco su carácter de madre, hermana o amante; pero su presencia misma es un reparo suficiente contra la violencia penetrante del estremecimiento otoñal. Consideremos cuánto más violencia y terrible es el escalofrío de la rápida desaparición del sol en un soneto, *El poniente del sol romántico* nacido como alegoría literaria pero realizado con una intensidad expresiva que va más allá de la alegoría; sospecharíamos entonces que el símbolo mismo del poniente, vivido con o sin una presencia femenina al lado, está profundamente ligado para Baudelaire a la catástrofe afectiva originaria cuyas consecuencias comprenden todo su mundo. Comprenderemos así todo el valor secreto de aquellas dulcísimas "consolaciones" que son obras tantas famosas poesías inspiradas en el descender de la tarde: por ejemplo, el soneto *Recogimiento*, en el que el poeta habla afectuosamente al propio dolor (femenino en francés) y encuentra en la tarde una alternativa de reposo para el sufrimiento del día gracias a un reaflorar triste-sonriente, desde las profundidades acuáticas, de los *Años muertos* (también femenino) "con vestidos fuera de moda". O bien la originalísima *Armonía de la tarde* que, en virtud de una exacta rotación de los versos en el esquema métrico propio, señala una punta extrema de disolución de la continuidad sintáctico —lógica del discurso; y confiándose a un puro sucederse de las sugestiones, símbolos y cadencias, expresa delicadamente todo el drama de la naturaleza engullida en la irrealidad de la obscuridad, mientras el espíritu llega a salvar en la perennidad, a último momento, sólo un valor— un radiante recuerdo de mujer:

Ya viene el tiempo en que, del tallo estremecido,
cada flor se evapora igual a un incensario;
sones y aromas giran del aire en el nectario,
—¡melancólico vals, vértigo adormecido!—
Cada flor se evapora igual a un incensario,
se queja el violín como un corazón herido;
¡melancólico vals, vértigo adormecido!
el cielo es triste y bello como altar solitario,
¡Se queja el violín como un corazón herido,
un tierno corazón que oprime lo precario!
el cielo es triste y bello como altar solitario
el sol en sangre coagulada se ha extinguido . . .
Un tierno corazón que oprime lo precario
surge todo rostro del pasado encendido
el sol en sangre coagulada se ha extinguido.
¡Brilla en mí tu recuerdo, místico relicario!

Y este es sin dudas, el Baudelaire más extraordinariamente moderno, es su ejemplo de discurso más próximo al de la aventura poética de los simbolistas, entre los cuales, es obvio decirlo, *Armonía de la tarde*, gozará de un éxito excepcional. Y, sin embargo, la melancolía de la tarde, que ha encontrado aquí una expresión tan lejana de lo autobiográfico que puede parecer puramente musical, es la misma, tanto en sus orígenes como en su sentido recóndito que se expresaba en la poesía sin título, donde se recuerda la convivencia con la madre en la casa blanca, pequeña pero tranquila y las silenciosas cenas de ambos bajo la mirada del sol que se pone. La íntima unidad temática de la poesía de Baidelaire se esconde, o mejor dicho se revela a través de todas las fases, aún las más distintas, de un estilo; y la más "simbolista" de las composiciones de *Las flores del mal* toca de cerca a la más "romántica" —romántica en el sentido de una autobiografía desnuda, aunque sobria y conmovedora. Quisiéramos cerrar la reseña temática dedicada a la mujer, citando, después de *Armonía de la tarde*, la segunda poesía (la C) que Baudelaire dejó sin título por "horror a prostituir las cosas íntimas de familia"; pero se la señaló con la precedente, a la madre (a la que, por otra parte, se nombra con un "tú" de excepcional precisión alusiva) para que reconociera en ellas las referencias privadas. Es todo un acto de sublime ternura y de remordimiento póstumo hacia otra inolvidable figura materna de su infancia:

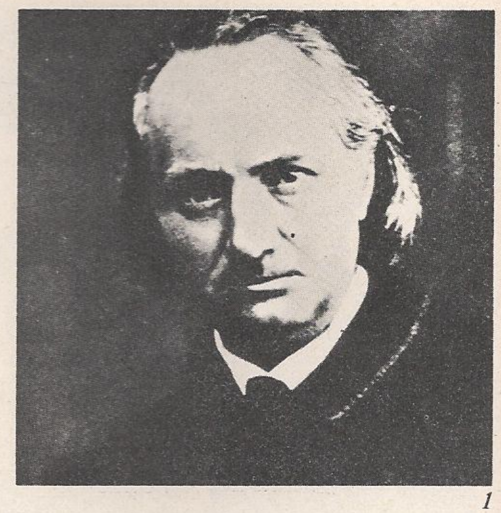
La sirvienta de gran corazón que celosa
os tuvo, bajo humildes hierbas duerme en su fosa;
debíamos, no obstante, llevarle algunas flores
Los muertos, pobres muertos tienen grandes dolores,

y cuando octubre sopla melancólicos
vientos,
ingratos a los vivos creerán
e indiferentes
por dormir abrigados en sus mantas
calientes,
mientras que devorados de negras fantasías,
sin agradable charlas ni dulces compañías,
esqueletos transidos y que el gusano
muerde,
ellos sienten las nieves del invierno gotear,
y transcurrir el siglo sin que nadie
recuerde
los jirones que penden su verja, cambiar.
Cuando a la tarde canta y se queja el tizón,
si la viera sentarse tranquila en su sillón,
si en una noche de diciembre azul y helada,
de mi alcoba en un ángulo la viera,
agazapada,
llegando, grave, desde el fondo del lecho
eterno,
para el hijo crecido dar su amparo materno,
¿a aquella alma piadosa qué le respondería
viendo caer las lágrimas de su órbita
vacía?

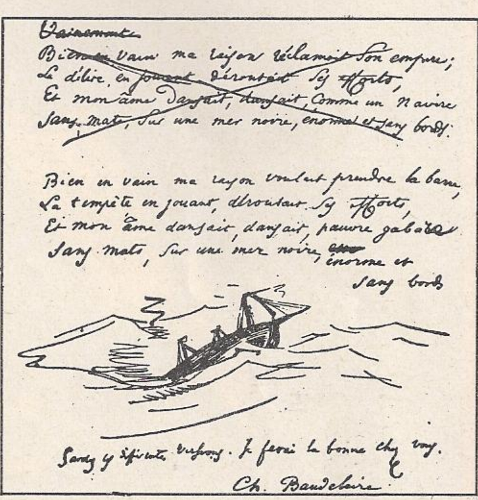
El poeta de la gran ciudad

La segunda sección de *Las flores del mal*, la más larga después de *Spleen e Ideal*, no existía en la primera edición de 1857; pero su título corresponde a un filón de inspiración tan importante y omnipresente, que podría extenderse a toda la obra: *Cuadros parisienses*. No sólo la importancia de la ambientación parisiense manifiesta o sugerida por tantos componentes, sino también el tema de la gran ciudad en sí mismo, está consagrada también en aquel que probablemente hubiera sido el título definitivo de los poemas en prosa, *El spleen de París;* y se justifica, como es típico en Baudelaire, también por vía de un contraste latente: la gran ciudad funda una casi nueva, interminable y laberíntica naturaleza de piedra, artificialmente humanizada, y constituye, por lo tanto, la perfecta antítesis de la naturaleza vegetal. He aquí la bien conocida respuesta del poeta a un amigo que le había pedido versos para un álbum colectivo sobre el paisaje de Fontainebleau: "Me habéis pedido versos para vuestro pequeño volumen, versos sobre la Naturaleza, ¿verdad?, sobre bosques, grandes encinas, lo verde, los insectos, ¿el sol sin duda? Pero, sabéis que yo soy incapaz de enternecerme con los vegetales y que mi alma es rebelde a esta nueva y singular religión . . . siempre he pensado que existe en la *Naturaleza*, floreciente y rejuvenecida, algo de impúdico y de afligente . . . En el fondo de los bosques, encerrado bajo sus bóvedas similares a las de las sacristías y de las catedrales, yo pienso en nuestras estupefacientes ciudades, y la prodigiosa música que corre a lo largo de las cimas, me parece la traducción de lamentos humanos". Y ¿cuáles son las dos poesías que Baudelaire ofrecerá realmente al amigo para su álbum? Su misma elección es una ironía de contraste: son *El crepúsculo de la tarde* y *El crepúsculo de la mañana*, en los cuales se tiene algo así como un cinematográfico cambio de objetivo sobre tantos cuadros sucesivos, ángulos, instantes, imágenes, todos de vida apretadamente ciudadana y parisiense, captadas en dos inciertas horas de traspaso entre las fatigosas actividades del día y las de la noche. El título del primero de los *Cuadros parisienses* está sugerido por una ironía de contraste similar: se llama *Paisaje*, y en él pocos elementos astrales y celestes se mezclan a los de una visión de la gran ciudad desde lo alto: "los tubos, los campanarios, árboles maestros de la ciudad"; "los ríos de carbón que ascienden al firmamento".

Son, como se ve, las huellas de la industrialización que resaltan en esta nueva especie —no se sabe bien si humana o inhumana, pero de todos modos nada natural— de paisajes. Con su riquísima actitud de proyectarse hacia el arte de los otros y asimilárselo, Baudelaire reencuentra todo esto en las aguafuertes parisienses del grabador Méryon: "Las majestades de la piedra acumulada, los campanarios que señalan al cielo, los obeliscos de la industria que vomitan contra el firmamento sus coaliciones de humaredas, los prodigiosos andamiajes de los monumentos en reparación que aplican sobre el cuerpo sólido de la arquitectura su arquitectura taladrada, de una belleza arácnida y paradojal, el cielo brumoso, cargado de cólera y de rencor, la profundidad de las perspectivas aumentada por el pensamiento de los dramas que contiene; ninguno de los elementos complejos de los cuales se compone el escenario doloroso y glorioso de la civilización se olvida en ellas." Los dramas que están contenidos en los densos pliegues de las perspectivas ciudadanas, también aquí visiblemente dominadas desde lo alto, serán también ellos de una nueva clase como el paisaje; serán sobre todo aquellos que nacen y se desenvuelven en un aislamiento del hombre entre las masas de hombres, en un hacinado y presuroso extrañamiento de vida social, como podían imaginarse solo en las inauditas aglomeraciones urbanas que el siglo XIX comenzaba a conocer. Al mandar a su madre algunos de sus artículos y versos Baudelaire afirmaba "son muy *específicamente parisienses* y dudo que puedan ser comprendidos fuera de los ambientes para los cuales y sobre los cuales han sido escritos"; la duda es literalmente la misma que formulaba Balzac en la página que abre la novela *Papá Goriot*, cuya dolorosa historia le parecía que sería incomprensible fuera del "ilustre valle de escombros perennemente a punto de derrumbarse y de las cunetas llenas de fango" donde una terrible agitación vuelve rápidamente insensible al dolor de los otros. Por otra parte, Baudelaire podía encontrar en



1



Bien en vain ma raison voulait prendre la barre,
La tempête en jouant déroutait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, pauvre gabarre
Sans mâts, sur une mer noire, énorme et
sans bords

Ch. Baudelaire

2



3

1. Baudelaire. Fotografía de Neyt, 1864. Colec. C. Pichois.

2. Dibujo de Baudelaire sobre sus Sept Vieillard.

3. Honoré de Balzac. Dibujo de David d'Angers, 1843. París, Maison Victor Hugo.

En la página siguiente:

1. Eugene Delacroix. Fotografía de Nadar.

2. Théophile Gautier, de Bracquemond.

3. Richard Wagner. Fotografía de Nadar.

1



2



3

la inmensa obra de Balzac algún rasgo de su propio odio-amor por la vida y la ciudad moderna, comprendida la concepción de esta última como artificial, antinatural, transpuesta más bien, en una clave más sencilla y descriptiva. Podía leer, por ejemplo, en la novela *Los empleados*: "Para el empleado, la Naturaleza son los Oficios, su horizonte está limitado por todas partes por cartones verdes . . . su terreno es un pavimento o un *parquet* cubierto de curiosos desperdicios, humedecido por la regadera del mandadero; su cielo es un techo hacia el que dirige sus bostezos, y su elemento es el polvo."

He aquí, pues, otro gran culto de Baudelaire, el de Balzac, que nos parece perfectamente lógico aunque nuestro poeta, enemigo teórico del realismo, parecería deber rechazar la representación de una época realizada con tan insaciable amor a los detalles materiales y cotidianos, con un gusto tan minuciosamente visual y sensorial como es la *Comedia humana*. Pero el *significado* de la representación es todavía más importante que el *modo* en que ella se expresa, para determinar la simpatía entre un artista y su predecesor y el Baudelaire que simpatiza irresistiblemente con el arte de Balzac es el que ha escrito, por ejemplo: "El placer que se extrae de la representación del presente proviene no sólo de la belleza de la que éste puede estar revestido sino también de su cualidad esencial de presente." A ningún pintor podría aplicarse retrospectivamente mejor, que a Balzac la declaración que cierra el *Salón* de 1845 (Obra de Baudelaire que tiene entonces veinticuatro años), según la cual el verdadero pintor futuro habría debido "atrapar el lado épico de la vida moderna y hacernos ver y comprender qué grandes y poéticos somos con nuestras corbatas y con nuestros zapatos lustrados". El *Salón* del año siguiente se cierra, en efecto, con la declaración de que los héroes de la *Ilíada* no llegan ni a los talones a los personajes modernos de Balzac, Vautrin, Rastignac, Birotteau. Ya hemos visto, a través de su posición ideológica y de su hostilidad al progresismo burgués, en qué consiste la esencia de ese presente al que Baudelaire era remitido por el placer insustituible de representarlo en cuanto tal. Balzac, quizá desde un punto de vista reaccionario menos sincero, pero con una vastedad y una fuerza de representación realista totalmente diferente, había sabido captar justamente, el íntimo juego de fuerzas de la sociedad capitalista y su alma; alma que no escapa a los apuntes más lúcidos ni deja de invadir ciertas visiones entre las más poderosas de su joven admirador. Por otra parte, no sorprende que en un texto crítico escrito en edad más madura, Baudelaire haya precisado su modo de admirar a Balzac llegando a la famosa fórmula, según la cual la mayor gloria de este presunto observador de la realidad con-

sistiría en ser, por el contrario, "visionario y visionario apasionado". Aquí la negación del realismo de Balzac se une con su recuperación en la esfera del gran arte, por encima de una mecánica objetividad de fotógrafo. Pero era de prever que el poeta necesitaría recurrir al ejemplo de visionarios más irreales y alucinados que Balzac, cuando en la misma clausura del *Salón* de 1846 había escrito: "La vida parisiense es fecunda en sujetos poéticos y fantásticos. Lo fantástico nos envuelve y nos nutre como la atmósfera; pero nosotros no lo vemos." Las visiones ciudadanas hormigueantes, angustiosas y misteriosas de dos escritores anglosajones, Poe (*El hombre de la multitud*) y De Quincey (episodio de la prostituta Ann) pasarán por su experiencia directa de traductor-recreador; y, con quince años de retraso, la idea y casi los términos de aquellas frases de 1846 se desarrollan en sus dos arremetidas paralelas de las dos largas poesías centrales de los *Cuadros parisienses*, es decir, *Los siete viejos* y *Las pequeñas viejas*.

Hormigueante ciudad, ciudad llena
de sueños,
donde el espectro en pleno día roza
al transeunte!
Los misterios, lo mismo que savias, como
dueños
corren por los canales del coloso potente.
En los sinuosos pliegues de viejas capitales,
donde aún el horror tiene hechizos
premiosos,
yo acecho, obedeciendo mis humores
fatales,
a encantadores seres, extraños y achacosos.

En *Los siete viejos*, la narración es la de una pura alucinación diurna, sufrida por las calles de París inundadas de "niebla sucia y amarilla"; los siete viejos son una siniestra y monstruosa procesión de sosías, los siete idénticos al primero que es un mendigo cubierto de harapos y doblado en dos, con las pupilas llenas de una maldad impresionante. Aparte de las reminiscencias de las procesiones de fantasmas de reyes en el *Macbeth* de Shakespeare (realmente igualada en cuanto a potencia terrorífica) es difícil decir exactamente cuál es la esencia simbólica de esta figura siete veces multiplicada. Es un poco, el símbolo de los símbolos, el de la capacidad misma de Baudelaire de proyectarse con sus estados de ánimo en representaciones dotadas de vida autónoma, las cuales, sin embargo, no hacen sino reflejar en su fondo, un yo idéntico: he aquí, quizás, el por qué de la multiplicación del viejo, que hubiera proseguido evidentemente hasta el infinito si el poeta no hubiese vuelto la espalda y no hubiese escapado trastornado.

Pero si es realmente así, tampoco carecerá de significado el hecho de que la proyección por excelencia del yo del poeta se haya realizado en la figura del mendigo. Por debajo de la odiada sociedad burguesa, entre aquellos que no gozan ningún privilegio o, entre aquellos que no están insertos en ella ni siquiera como brazo explotado de trabajador —mancomunados todos por el hombre, rico en resonancias evangélicas de "pobres"— Baudelaire encuentra extensas zonas en las cuales expandir una conmovida simpatía humana no endulzada por el más mínimo optimismo "humanitario".

De su simpatía hacia los pobres se puede decir, en efecto, lo mismo que ya dijerámos de su hostilidad hacia el mundo capitalista: es decir, que ella parte de una disposición de espíritu paradojalmente reaccionaria (la única excepción lo constituyen las pocas líneas *serias* sobre la malsana existencia de los obreros, en el artículo en loa al poeta socialista Pierre Dupont); pero que justamente por esta causa no favorece ninguno de los mitos de los cuales debía amamantarse el progresismo burgués. Si se lee el poema en prosa titulado *¡Unamos los pobres!* se advertirá que no por casualidad fue considerado impublicable junto con otros, por una revista de la época. Después de haber permanecido leyendo durante demasiados días aquellos libros "que tratan del arte de volver a los pueblos ricos, felices y sabios en veinticuatro horas" el poeta sale y se topa con uno de sus típicos viejos mendigos de mirada magnética y maléfica, que le tiende el sombrero; pero él se le echa encima, lo golpea y lo ve así enderezarse con insospechada energía, será maltratado a su vez y contento de "haberle devuelto el orgullo y la vida", lo deja después de haberlo llamado "su igual" y dividido con él su bolsa. Como se ve el tema de los pobres en Baudelaire abarca una gama que va desde los tonos sobrenaturales de los *Siete viejos* y patético de los poemas en prosa *El juguete del pobre* y *Los ojos del pobre* hasta una acabada parodia por antítesis de toda forma de paternalismo social.

La ciudad y las evasiones

Despojos caídos, pisoteados por la sociedad y por la familia burguesa, son, por el contrario las *Pequeñas viejas* (como las protagonistas del poema en prosa *Las viudas*); tanto en su carga de pasado como en su irreconocibilidad presente y en su desgraciada soledad hay algo que responde, por una parte, a la secreta proyección de sí mismo del poeta, pero por otra podría ser representado sólo contra el trasfondo desmesurado y atomizante de la gran ciudad. Tercera (y primera en el orden) de las poesías dedicadas a Víctor Hugo en nombre de un estilo y de dimensiones más generosamente sinfónicas es, finalmente, *El cisne*. Obra maestra suprema de la caridad baudeleriana, es decir, de una capacidad de proyectar fuera de sí el propio dolor, invistiéndolo de figuras distintas y ajenas, entrelaza con sinuosa y penetrante delicadeza tres temas dispares: el de los cambios urbanos que vuelven irreconocible el París de la memoria en la ciudad actual; el de un cisne fugitivo que huye de la jaula, sufriente y anhelante, entrevisto una mañana junto al Louvre; el de la Andrómaca de Virgilio y de Racine, gran imagen poética de viudez, de maternidad, de prisión, de decadencia, de fidelidad por sobre la muerte (y, por lo tanto, figura complementaria, si pudiéramos decirlo así, del huérfano que, en el fondo oscuro de la conciencia, se sintió durante toda la vida Baudelaire) de modo que la piedad del poeta irradia, más allá de estos objetos sobre una pluralidad de otros objetos sucesivamente evocados con traspasos cada vez más amplios que se esfuman poco a poco en lo innumerable:

Y medito en la negra, tísica enflaquecida
entre el lodo buscando con ceñuda mirada,
ausentes cocoteros del África encendida
detrás de la pared de la bruma cerrada;
en todo el que ha perdido lo que no se
recobra
¡Jamás! ¡Jamás! ¡En esos que se abrevan
de llantos,
y maman la Desgracia como una buena
loba!
¡En los huérfanos, flores marchitas de
quebrantos!
¡Así en la selva donde mi espíritu se aisla,
sopla un viejo Recuerdo en la trompa,
tenaz!
¡Pienso en los marineros, solos en una isla,
en los cautivos, en los vencidos! ¡En
cuántos más!

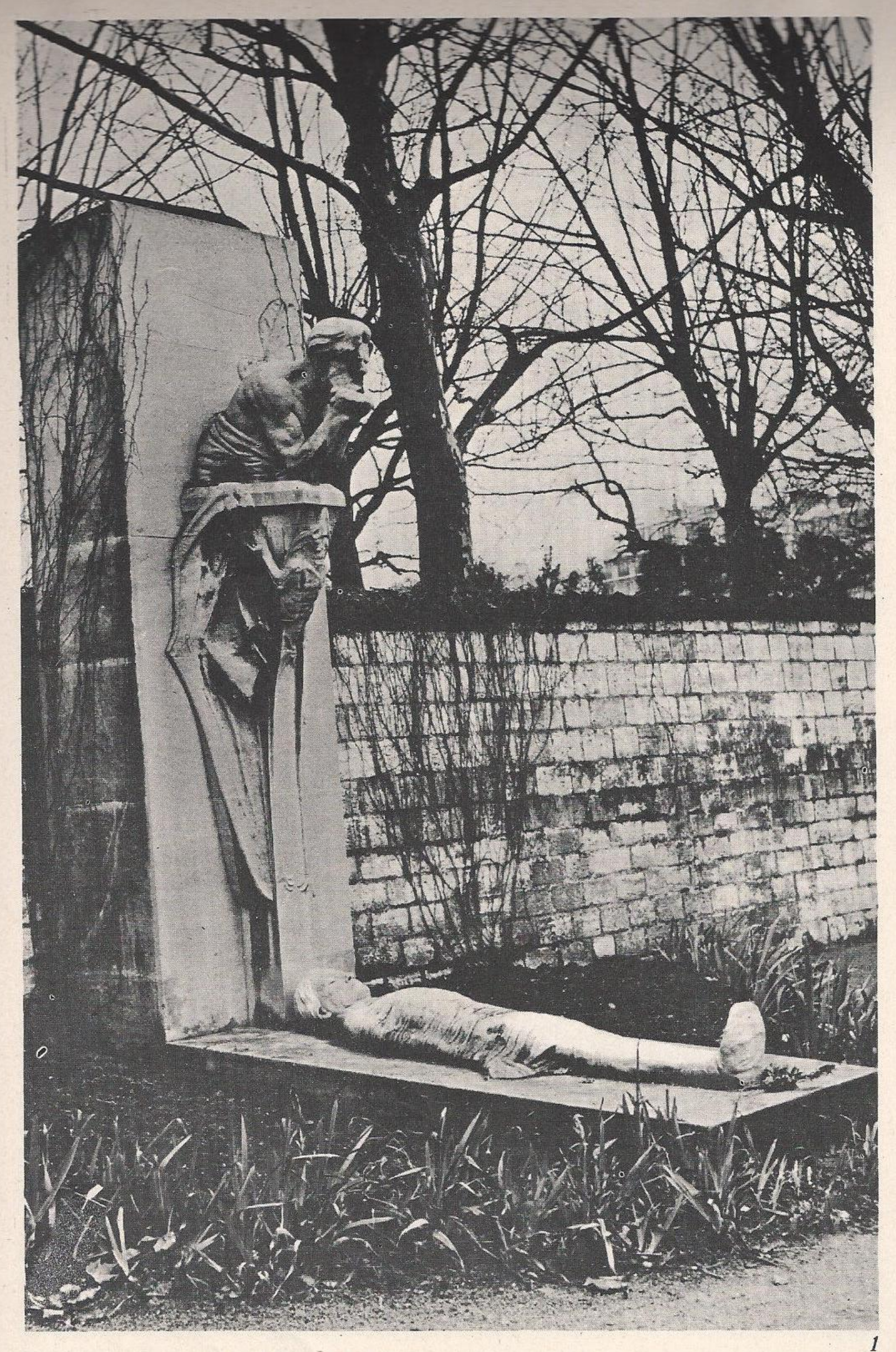
Pero nótese el cambio de signo, la desvalorización que ha sufrido aquí el tema de la gran ciudad bajo los pies de la negra exilada y enferma, París no es más que un poco de fango angustiosamente pisado; y los cocoteros que ella llora tornan, por el contrario "soberbia" a África, suerte que los árboles pueden lograr en el mundo de Baudelaire sólo a condición que permanezcan "ausentes". El valor del exotismo —se trata de cocoteros, palmas de coco— se precisa así ulteriormente en relación, en fondo ambiguo, al de la gran ciudad. Si, como habíamos sugerido, el exotismo es para el poeta reconciliación con la naturaleza, reencuentro de la infancia, se contrapondrá decididamente a los nebulosos trasfondos parisienses, como una evasión; mientras el paisaje vegetal ordinario, no exótico, naturaleza repudiada e irredimible, parecía contraponerse al universo de piedra negativamente, como algo más vil. Con respecto a la beatitud tropical infantil, que aparece por excelencia, como aquello que ha sido perdido y "que no se encuentra ya jamás, jamás", la ciudad se revela a su vez como un símbolo negativo, en cuyo fango, en cuyo frío, en cuyo desierto afectivo, en cuyo caos, en cuya miseria, Baudelaire no puede más que proyectar sus experiencias más desoladas. Esta nueva contraposición

da impulso a una gran poesía de la cual ya hemos citado el final, *Moesta et errabunda*:

¿Díme, tu corazón, Agata, a veces huye
lejos del negro océano de la inmunda ciudad,
de otro océano en pos de centellea y fluye,
azul, claro, profundo, cual la virginidad?
¿Díme, tu corazón, Agata, a veces huye?
¡El mar, el vasto mar, consuela nuestros males!
¿Qué demonio ha dotado al mar, ronco cantor,
al que acompaña el órgano cruel de los vendavales,
de esa función sublime de mecer el dolor?
¡El mar, el vasto mar, consuela nuestros males!
¡Oh ráptame, fragata! ¡Oh llévame, vagón!
¡Lejos! ¡El lodo aquí se hace con nuestros llantos!
Verdad es que a menudo de Agata el corazón
dice: Lejos de crímenes, remordimiento, espantos,
¡Oh ráptame, fragata! ¡Oh llévame, vagón!

Y una contraposición análoga, no entre la ciudad y la evasión exótica sino entre la ciudad y un paisaje irreal, se tiene en aquel *Sueño parisiense* cuyo título es una antítesis sin ironía. Es un sueño singularmente creador y voluntario en el que, desterrado preliminarmente "el vegetal irregular", el poeta eleva todo un universo de prodigios con el metal, el mármol y el agua; cuando vuelve a abrir los ojos sobre el horror de su tugurio, es mediodía y el cielo se tiende, tenebroso, o sobre el París aterrido. Las arquitecturas del sueño son el contrario de París porque, mágicas y deshabitadas, tienen en común con la ciudad real la abolición del vegetal.

Las poesías de evasión exótica no han sido agrupadas formando una sección en *Las flores del mal*, y se presentan dispersas, mezcladas al sufrimiento y al tedio de tantas otras, a lo largo de las dos abundantes series de *Spleen e Ideal* y de los *Cuadros Parisienses*. Pero una mirada a la arquitectura global del libro basta para persuadirnos de que las dos primeras secciones (quizá por eso extremadamente largas y divisibles en ulteriores ciclos internos) responden en su conjunto a la experiencia de una realidad cotidiana, ciudadana y angustiada; mientras las cuatro secciones siguientes, *El vino*, *Flores del mal*, *Rebelión* y *La muerte* (más breves y también relativamente menos ricas en textos fundamentales) señalan otras tantas tentativas de fuga o de negación de la realidad. Sucesivamente, el abandono a la ebriedad, el abandono a un erotismo más que nunca enfermo y culpable; luego la protesta religiosa en sus dos polos que son *La negación de San Pedro* blasfematoriamente reconocida y *Las letanías de Satanás* finalmente, el recurso extremo a la muerte, consuelo de los con-



1

1. *Monumento fúnebre de Baudelaire, en el cementerio Montparnasse de París, de José de Charmoy, 1902 (Malvisi).*

suelos, evasión de las evasiones. Falta, pues, un reagrupamiento dedicado a aquella otra forma de evasión y de superación de la realidad que es el arte; y falta realmente, ya que el libro entero se da como su monumento, como lo confirma también el título que ahora (ya sea inventado por Baudelaire o aceptado a propuesta de un amigo) nos es posible entender en todo su significado profundo. *Mal* es el terreno mismo de la realidad-naturaleza, por lo tanto, las flores que brotan en este terreno están nutridas por él, son "flores del mal' y son, por otra parte, un símbolo ligado al desvalor también en cuanto vegetal; pero del vegetal, las flores representan sin embargo, un aspecto excepcionalmente *regular*; gracias a su circularidad parecen un producto del noble artificio y por esto y porque se abren hacia lo alto se prestan a ser el símbolo de una aspiración al valor de una liberación de la horrible realidad. Justamente lo que es la poesía. Una suerte de fase anterior, una liberación más imperfecta, precaria y pagada a veces a muy alto precio debe verse en las distintas formas de evasión y elevación a través de la ebriedad procurada por el vino o por las drogas: los llamados "paraísos artificiales", como se llaman los poemas en prosa que Baudelaire dedicó a tales experiencias además de la sección *El vino* de su obra más importante. ¿Y cómo no ver también en este título una antítesis sobreentendida y por lo tanto un equivalente del paraíso terrestre-natural que, para Baudelaire, era un paraíso perdido?

No debe maravillarnos que en la obra De Quincey, cuya libre traducción-resumen, genialmente interpolada, constituye la segunda parte de los *Paraísos artificiales*, las alucinaciones provocadas fundamentalmente por el opio alejen —como así también las del vino y del haschich— de una realidad moderna-urbana; y que se dirijan por predilección, con lujuriosa fantasía a imágenes orientales. El Oriente es, por las razones que sabemos, el puerto potencial y simbólicamente privilegiado de todas las evasiones de Baudelaire. Lo reencontramos en la extensa poesía que cierra la sección *La muerte* y toda la colección, *El viaje*, aún si no se trata de un Oriente radiante, arrullador y eufórico, sino del Oriente portentoso y monstruoso que era un poco el de Flaubert, en rivalidad victoriosa a priori con lujos y portentos descoloridos que podía pagarse el capitalismo occidental:

Vimos y saludamos ídolos de ancha trompa
tronos iluminados por un joyel precioso;
palacios constelados cuya mágica pompa
para vuestros banqueros fuera un sueño
ruinoso.

El hecho es que en *El viaje* la evasión y Oriente no bastan más para mediar una felicidad reconciliada con la naturaleza. Son asumidos en sentido literal, como el viaje mismo, y simbolizan más bien la interminabilidad, la vanidad de una aspiración indefinida que se traduce en movimiento de búsqueda dentro de confines de este mundo "pequeño y monótono"; mientras, será necesario levar anclas, "para encontrar algo nuevo", sobre una nave cuyo capitán será la muerte:

Lo mismo que antes nos marchábamos
a China,
al viento los cabellos y el mirar anhelante,
sobre el mar Tenebroso nos hemos de
embarcar.
Con el alma gozosa de un joven pasajero . . .
¿Escucháis ese canto, fúnebre y hechicero,
que dice: "¡Por aquí, los que quieren probar
el Loto perfumado! ¡Nuestra vendima
a daros
va los frutos que ansiaba vuestra alma
saborear
venid de la dulzura extraña a
emborracharos,
de esta siesta que nunca se habrá de
terminar!"

Sobre la tarde de la muerte o de la eternidad, a diferencia que sobre la pequeña casa blanca y tranquila de la infancia y, que, según las leyes detestadas de la naturaleza de este mundo, el sol de los valores vitales no se pone jamás: como sucede en otro mundo de valores más imperturbables, el del arte

Naturaleza, arte y crítica

Quien relacione las invectivas de Baudelaire contra una escritora al mismo tiempo progresista y desaliñada, generosa y genérica como George Sand, difícilmente pueda separar la repugnancia ideológico-moral que allí se desahoga, de la artística en sentido estricto. Junto a las afirmaciones, divertidas y despiadadas, de que "ella tiene buenas razones para querer suprimir el infierno", que, tal como su ejemplo lo demuestra el Diablo "desprecia sin duda a los imbéciles, pero no desdeña su colaboración" que "si la encontrase, no podría hacer menos que tirarle una pila de agua bendita a la cabeza", encontramos este juicio: "No ha sido nunca una artista. Tiene el famoso *estilo corriente*, caro a los burgueses." Del mismo modo, en los juicios que Baudelaire ha dejado ya sea en los escritos oficiales o en los inéditos, sobre Hugo, Musset y sobre tantos poetas o pintores de segundo orden, se mezclan contradicción ideológica, disgusto moral y condenas o reservas de índole estética. Hemos visto desde el comienzo como se contrapone el rigor exigido por Baudelaire con la facilidad expresiva de que habían disfrutado los románticos. Ahora que conocemos mejor el ánimo y la temática del poeta puede ser interesante confrontar, con sus teorías en materia de rigor e impersonalidad, su respuesta a un reproche privado de "frialdad" que le ha traído una carta de la madre: "¡Ay de mí! ¿pues tú no tienes en cuenta mi horrendo hábito a la vida solitaria, a la miseria, a la necesidad de imponerme perennemente la represión de cualquier expansión? ¿Quizá los infelices tienen el desahogo de expandirse y la infelicidad permanente, irritante, represiva no es quizá para mí un hábito? Y después, ¿cómo muestras conocerme tan poco como para no saber que yo siento por naturaleza, la necesidad de esconder todo lo que pienso? Llámalo *Dandysmo*, *amor absurdo de la dignidad* —como quieras, pero JURO que digo realmente la verdad— el reproche es injusto."

Si cortamos realmente de estas líneas el tono de víctima que Baudelaire adopta a menudo escribiendo a su madre, podemos considerarlo casi como el esbozo de un pasaje famoso de su artículo sobre Théophile Gautier (publicado al año siguiente); se había acusado a este escritor de frialdad aparente, de falta de humanidad, objetándole el sempiterno *nihil humani a me alienum puto*: "Un poeta tendría el derecho de responder: 'Me he impuesto tan altos deberes que *quidquid humani a me alienum puto*. Mi función es extrahumana!' Pero sin abusar de su prerrogativa, él podría replicar sencillamente . . .: 'Me creéis frío, y no véis que me impongo una calma artificial que querría turbar a cada momento vuestra fealdad y vuestra barbarie, ¡oh hombres de prosa y de delito! Lo que llamáis indiferencia no es otra cosa que una resignación desesperada; no nos podemos enternecer más que raramente si se consideran a los malos y a los tontos como incurables. Es pues para evitar el espectáculo desolador de vuestra demencia y de vuestra crueldad que mi mirada permanece obstinadamente dirigida hacia la Musa inmaculada."

Para quien nos haya seguido hasta ahora, esta última cita bastará para hacer comprender que, aun en materia de pensamiento estético más o menos teóricamente formulado, el eterno adversario a partir del cual se pondrán en movimiento las elecciones de Baudelaire es la realidad-naturaleza-disvalor. El mismo derecho de razonar sobre su propio arte, de querer descubrir "las leyes oscuras" en virtud de las cuales se ha creado, tendencia infaltable antes o después en los grandes artistas, no puede ser opuesto a ellos —como han hecho los que han denigrado a Wagner— sin sentirse culpables de asignar al genio "una función puramente instintiva y para decirlo así *vegetal*" (no podemos dejar de subrayar la palabra). "Yo compadezco a los pintores a los que sólo el instinto guía; los creo incompletos . . . Sería prodigioso que un crítico se convirtiera en poeta y es imposible que un poeta no contenga un crítico. El lector no deberá pues asombrarse si yo considero al poeta como el mejor de todos los críticos." La grandeza de Baudelaire como crítico de literatura y de arte, no deberá asombrarnos tampoco: ella inaugura la autoconsciencia

moderna postrromántica y antirromántica en todas sus premisas más características; comprendida aquella que determina que la actividad creadora y la reflexión crítica tiendan ya, como luego lo harán cada vez más, a interponerse y a reflejarse recíprocamente. Hoy nosotros admiramos la lucidez demostrada por Baudelaire frente a Wagner, Balzac, Hugo, Flaubert, Delacroix, Daumier, y, en sentido negativo, ante George Sand y hacia el peor Hugo; podemos pensar que en realidad sobrevaloró relativamente a Edgar Poe o a Théophile Gautier o Constantin Guys. Pero en los casos de consenso más fundado son justamente la íntima penetración por simpatía, la frecuente oculta proyección de sí en el gran artista estudiado, las que nos vuelven más vivas e iluminadas sus páginas críticas; con un sentido, jamás formalista, de los valores formales e internos a la obra de arte: alternativa bien fecunda al carácter fundamentalmente biográfico y anecdótico de la crítica estilo Sainte-Beuve, que anclaba la obra de arte a una realidad *anterior* a ella.

Diremos pues, que el primer rasgo del pensamiento estético de Baudelaire es su antirromanticismo (aunque el mismo ha entendido por arte "romántico" simple y positivamente, aquel abierto a la expresión de la modernidad, a diferencia de cualquier tipo de academicismo clasisista). Contra la instintividad de los románticos, el culto del puro sentimiento, la fe pasiva en la inspiración, Baudelaire prefiere el parangón, antisentimental por excelencia, entre la exactitud que un estilo poético puede lograr y la propia de las matemáticas. Lo fascina el procedimiento creado, de deducción aparentemente necesaria, que Poe cuenta haber practicado para su famosa poesía *El Cuervo*, en un artículo titulado en inglés *Filosofía de la composición* y traducido por Baudelaire con el título *Génesis de una poesía*: "Mi objetivo es demostrar que ningún punto de la composición puede ser atribuido a la casualidad o a la intuición, y que la obra ha procedido, paso a paso, hacia la propia solución, con la precisión y la lógica rigurosa de un problema matemático". *Abolir el azar,* para decirle con las palabras que usará más tarde Mallarmé, preocupado por una exigencia análoga, sería en efecto el modo más infalible de superar la gratuidad de la naturaleza. Pero según que Baudelaire mirase a la poesía o a las artes figurativas, al reciente pasado romántico o al realismo del cual se hablaba en sus tiempos (un proyecto de artículos se titula *Por qué existe el realismo*), la adherencia pasiva a la naturaleza podría repugnarle en formas diversas; la imitación servil de lo verdadero valía bien, en el orden figurativo, la inspiración sentimental en literatura. En su pensamiento estético debía manifestarse fatalmente, junto al antirromanticismo, un antirrealismo: "En los últimos tiempos hemos sentido decir de mil modos diversos: 'Copiar la naturaleza; no copiéis otra cosa. No existe gozo más grande ni triunfo más bello que una copia excelente de la naturaleza'. Y esta doctrina, enemiga del arte, pretendía ser aplicada no sólo a la pintura, sino a todas las artes, hasta la novela, hasta la poesía. A estos doctrinarios tan satisfechos con la naturaleza, un hombre imaginativo hubiera podido responder: Encuentro inútil y fastidioso representar aquello que leiste, porque nada de lo que exista me satisface. La naturaleza es fea, y yo prefiero las muestras de mi fantasía a la trivialidad positiva."

Por lo tanto, en el *Salón* de 1859, del que se ha extraido este pasaje, tres capítulos están consagrados respectivamente a negar que géneros pictóricos como el retrato y el paisaje posean un valor *en cuanto* reproducen lo real, a confinar la nueva técnica de reproducción de lo real, más fiel y por lo tanto más ambiciosa, a la fotografía dentro de sus tareas subalternas por definición. Más de una vez Baudelaire cita una frase de Delacroix (a cuya familiaridad gozada durante algunos años debía su propia seguridad técnica como crítico de arte): "La naturaleza no es otra cosa que un diccionario". Quiere decir que dentro de la naturaleza el artista puede sí, tomar, elegir los elementos singulares que debe hacer entrar en el conjunto orgánico creado por él, como se buscan en el diccionario las palabras que compondrán una frase; pero como el diccionario mismo no es una composición poética, así la naturaleza reproducida tal cual es no es jamás arte. Y no es arte tampoco aquel penetrado por una finalidad de enseñanza científica, o moral: el tercer ídolo polémico de Baudelaire, además del romanticismo de inspiración y del realismo de imitación es el utilitarismo, en el sentido en que hoy hablaríamos de arte "comprometido" o en un sentido algo diverso. Le parecía que en esta tendencia convergían socialistas y burgueses, deseosos de utilizar el arte los unos para sus discutibles fines de progreso y los otros para sus moralismos o prejuicios de clase, pero ambos tratando de utilizarla para un cuerpo extraño; y es en oposición a esto, no menos que al equívoco romántico del sentimiento que se cumple en más de una página de Baudelaire la afirmación memorable de la autonomía de lo bello, retomada de los escritos teóricos de Poe y destinada a un gran éxito en todo el arte del período llamado decadente (y en particular, como era lógico, en la estética neoidealista italiana). Cuando se trata de rechazar que el arte pueda enseñar algo, Baudelaire corre el riesgo de contradecirse tanto en la letra como en el espíritu, reivindicando como un realista que la única utilidad del arte está en su capacidad de decir inflexiblemente la verdad, así como olvidándose de la tensión moral cuando no ideológica que anima su poesía y toda su obra. Pero son incoherencias aparentes; se disuelven apenas distinguimos una aspiración moral desinteresada, de un moralismo a fondo, precisamente utilitario, es decir, interesado, es decir, dependiente (también él) de la naturaleza. Si se lee aquella obra maestra de demistificación tan ligada a la costumbre del siglo dieciocho que es el artículo *Los dramas y las novelas honestas* o, el siguiente apunte sobre la capacidad de escándalo de la burguesía: "todos los imbéciles de la burguesía que pronuncian sin pausa las palabras: 'inmoral, inmoralidad, moralidad en el arte' y otras necedades me hacen pensar en Luisa Villedieu, puta de cinco francos, que, acompañándome una vez al Louvre, donde no había ido jamás, enrojecía y se cubría la cara y, tirándome a cada rato de la manga, me preguntaba, ante las estatuas y ante los cuadros inmortales, cómo se podían exhibir públicamente, semejantes indecencias".

Se tiene en textos como estos una fuerza de denuncia y un sentido de las raíces reales de los fenómenos ideológicos refutados que se perderán rápidamente en todo el esteticismo *fin de siècle*. Pero esto no debe impedirnos comprender que ya en la formulación de Baudelaire, la reivindicación de la autonomía de lo Bello tiene un aspecto, históricamente condicionado y si se quiere inevitable, de fuga de la realidad, sobre todo de la realidad colectiva. El vate Víctor Hugo escribía al joven que le había dedicado *Los siete viejos* y *Las pequeñas viejas*, alardeando con incomparable optimismo un auténtico contraste: "Yo nunca he dicho: el Arte por el Arte; siempre he dicho: el Arte por el Progreso. En el fondo, es la misma cosa y vuestro espíritu es demasiado penetrante para no sentirlo. ¡Adelante! es el movimiento del Progreso; es también el grito del Arte. Todo el verbo de la poesía está aquí. *Ite*"; y Baudelaire estaba seguro de conseguir algo burlándose en privado de tan enfático verbo y de tan indiscriminado progreso. No, para él, no eran, en efecto, la misma cosa; y en el gran párrafo de las *Nuevas notas sobre Edgar Alan Poe* en las cuales, parafraseando en parte al norteamericano, distingue la belleza de la verdad, de la moral y de la pasión para mejor ponerla a salvo por sobre la realidad-naturaleza, no le queda otro recurso que atribuirle una patria celeste y proporcionarle una mística nostalgia: "Esto es admirable, inmortal instinto de lo bello que nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como un compendio, una correspondencia del cielo. La sed insaciable de todo esto que está más allá y que la vida nos revela es la prueba más viva de nuestra inmortalidad. En la poesía y, al mismo tiempo, *a través* de la poesía, en la música, y al mismo tiempo, *a través* de la música, el alma entrevé los esplendores situados detrás de la tumba; y cuando una poesía exquisita nos hace brotar lágrimas de los ojos,

estas lágrimas no son, probablemente, un exceso de gozo sino más bien, el testimonio de una melancolía irritada, una postulación de los nervios, una naturaleza exilada en lo imperfecto y que querría posesionarse inmediatamente sobre esta misma tierra, de un paraíso revelado.

Así, el principio de la poesía es, estricta y simplemente, la aspiración humana hacia una belleza superior y la manifestación de este principio se tiene en un entusiasmo, una excitación del alma —entusiasmo totalmente independiente de la pasión— la ebriedad del corazón, y de la verdad que es el aliciente de la razón. Porque la pasión es *natural* demasiado natural para no introducir un tono ofensivo, discordante, en el reino de la belleza pura, demasiado discreta y demasiado violenta para no escandalizar los puros deseos, las graciosas melancolías, las nobles desesperaciones que habitan las regiones sobrenaturales de la poesía".

El paraíso reencontrado

Henos aquí en la última etapa del largo itinerario ideal desde el drama infantil a la creación, de la neurosis, al arte. El paraíso perdido del lejano pasado es proyectado a un mundo superior donde se vuelve accesible gracias a lo llamado Belleza y donde también los sufrimientos y las lamentaciones de la pérdida se reencuentran serenamente desmaterializados, rescatados en "puros deseos, graciosas melancolías y nobles desesperaciones". Vista a la luz de la Belleza, la tierra aparece como una "correspondencia" del cielo y, en efecto, la famosa teoría de las *Correspondencias,* tal cual está expresada en el soneto que será para los simbolistas y para toda la poesía moderna un texto sagrado, asume, al menos en el primer cuarteto, un sentido *vertical* y místico: es decir, en un sentido tal que se produce una transmisión entre toda cosa sensible terrenal y una realidad oculta de orden ciertamente sobrenatural. Quizás a través de la mediación de Maistre, tal teoría pueda remontarse a San Pablo (*ut ex invisibilibus visibilia fierent*) y a toda una vasta tradición mística o panteista o idealista:

Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces tal cual palabra oscura;
Entre bosques de símbolo va el hombre a la ventura,
que lo contemplan con miradas familiares.

En las tres estrofas siguientes, por el contrario, prevalecen correspondencias de tipo *horizontal,* es decir, trasmisiones de una sensación de un cierto orden a otra de orden diverso pero también terrestre: como del olor al tacto, al oído, a la vista según el ejemplo que se encuentra en el centro en esta segunda parte del soneto. Son aquellas que fisiológicamente pueden ser llamadas *sinestesias;* y también aquí, Baudelaire no hace más que codificar, para toda una literatura futura, un postulado de la expresión poética que ya había sido utilizado, observado y fructificado por muchísimos pensadores, doctos, poetas y narradores antes que él:

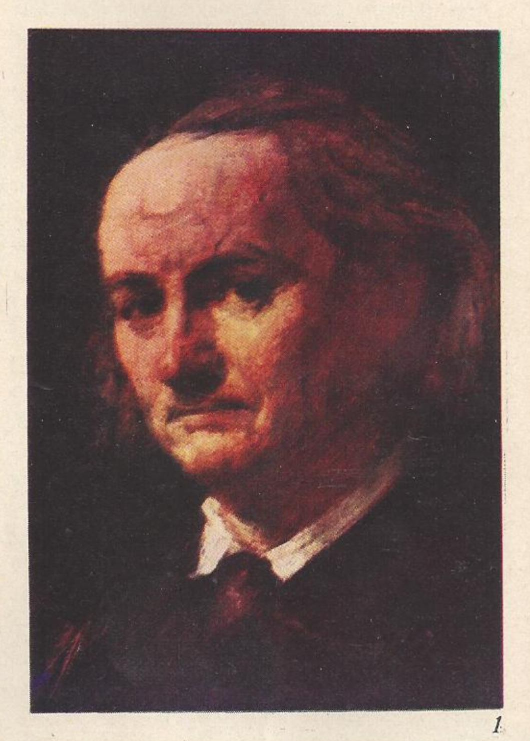
Como ecos prolongados desde lejos fundidos
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y cual la claridad,
se responden perfumes, colores y sonidos.
Así hay perfumes frescos como carnes de infantes,
verdes como praderas, dulces como el oboe,
—y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,
de una expansión de cosas infinitas henchidos,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,
que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Pero en el interior de la coherencia temática de Baudelaire, en relación con los valores y los disvalores de su mundo en el que todo nos ha resultado comunicante, ¿qué son, cuánto valen estas correspondencias místicas y estas sinestesias sensuales cuyo entendimiento está dado por el privilegio esencial de la inteligencia del poeta? Nos proporcionan una respuesta, las frases lanzadas no a propósito de sí mismo sino hablando de la infancia de Guys, de Poe y generalizadas sin embargo hasta incluir más allá de estos casos individuales todas las infancias del genio, y, sobre todo, la infancia en absoluto y, en definitiva, la propia. "Es entonces cuando los objetos insertan profundamente su impronta en el espíritu tierno y fácil; es entonces que los colores son aparentes y que los sonidos hablan una lengua misteriosa".

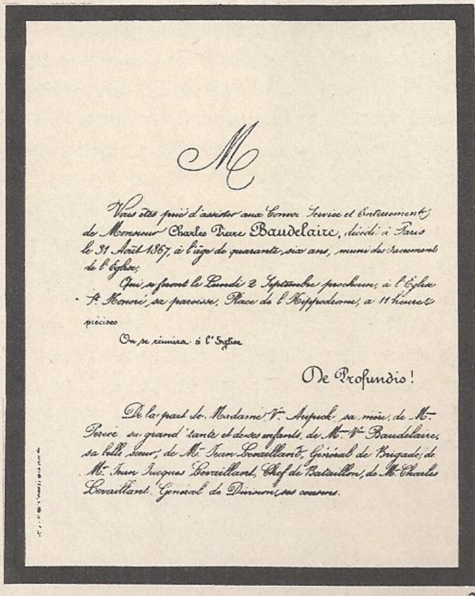
Descifrar las correspondencias equivale a entender —y también a hablar, desde el momento que se trata del poeta— la lengua olvidada del paraíso perdido. Equivale a reencontrar una naturaleza no corrompida tan distinta de la que se experimenta en la edad adulta que, aparte de las frases claves sobre la infancia de dos *alter ego* artísticos de Baudelaire, en cualquier otro lado su tendencia es más bien a transferirla al cielo que a reconocerla en el fondo lejano de su pasado personal. Equivale a trascender contínuamente los datos de la naturaleza corrompida circundante, rechazándolos y sustituyéndolos y superándolos gracias a aquella transmisión desde ellos a cualquier otra cosa, celeste o terrestre que está implícita en el acto mismo de tratarlos como símbolos. El símbolo es una sustitución de la realidad, una reivindicación de libertad espiritual, una evasión en sí y para sí aunque su recorrido vaya de una cosa vil a otra más vil: "he pensado muy a menudo que las bestias maléficas y repugnantes no eran quizás otra cosa que la vivificación, la corporificación, el surgimiento a la vida natural, de los *malos pensamientos* del

1. *Fantin-Latour,* Baudelaire, *ca. 1863, París, Jeu de Paume.*

2. *La invitación a los funerales del poeta. Colección M. Ancelle.*



1



M

Vous êtes prié d'assister aux Convoi, Service et Enterrement de Monsieur Charles Pierre Baudelaire, décédé à Paris le 31 Août 1867, à l'âge de quarante-six ans, muni des sacrements de l'Église;

Qui se feront le Lundi 2 Septembre prochain, à l'Église St Honoré, sa paroisse, Place de l'Hippodrome, à 11 heures précises.

On se réunira à l'Église.

De Profundis!

De la part de Madame Vve Aupick, sa mère; de Mme Perrée, sa grand'tante et de ses enfants; de Mme Vve Baudelaire, sa belle sœur; de Mr Jean Levaillant, Général de Brigade; de Mr Jean Jacques Levaillant, Chef de Bataillon; de Mr Charles Levaillant, Général de Division, ses cousins.

2

hombre" escribe Baudelaire en una carta; y cuando lo hace, ya ha empleado el símbolo en poesía, dando vida a los "monstruos bramantes, aullantes, gruñentes, reptantes", al "serrallo infame de nuestros vicios" del apóstrofe *Al lector*. El símbolo es un significado secreto que llena, anima, rescata la materia y las formas sensibles, que exhala de ellas como un halo espiritual; allá donde él se hace omnipresente no se puede tener más que una realidad soñada, cómo en el comienzo de un poema en prosa *La habitación doble*: "Una habitación que parece una fantasía, una habitación verdaderamente *espiritual* donde la atmósfera estancada está ligeramente teñida de rosa y de azul... Los muebles tiene formas alargadas, postradas, lánguidas. Los muebles tienen el aire de soñar; parecen dotados de una vida de sonámbulo, como el vegetal y el mineral. Los paños hablan una lengua muda, como las flores, como los cielos, como los soles ardientes". Esta "lengua muda" implica una comprensión "sin esfuerzo" (*Elevación*) por parte del poeta, cuya tarea será reunir los dos términos que remiten simbólicamente el uno al otro; es decir, se trata de una tarea de "traductor". "Ahora bien, ¿qué es un poeta (tomo la palabra en la acepción más extensa) si no un traductor, un descifrador? En los poetas excelentes no hay metáforas, comparación, o epíteto que esté adaptado con exactitud matemática a la circunstancia actual, porque comparaciones, metáforas y epítetos son recogidos del fondo inagotable de la *analogía universal* y no podrían ser recogidos en otro lugar". Liberada del polvo escolástico de la vieja retórica, la palabra *metáfora* comienza a indicar, en este contexto de intuiciones teóricas, la figura príncipe de la expresión política; se abre el camino a lo largo del cual se sucederán otras intuiciones geniales por parte de un Mallarmé, de un Proust hasta llegar si se quiere muy lejos y muy cerca a nuestros días. Para Baudelaire, el arte es un proceso metafórico que va desde lo que está presente a lo que está ausente, en el ámbito de este mundo o en su relación mística con el otro. He aquí porque su enemigo es el realismo imitador, que acepta la naturaleza tal cual es en vez de recrear otra por virtud de los símbolos. Y he aquí porque en sus diversas formas, pintura o verbo, el arte es parangonado repetida veces por Baudelaire, a la evocación por excelencia de aquello que está ausente: la magia, arcaica respuesta a necesidades que sólo el poeta puede satisfacer por todos en la sociedad moderna. Las correspondencias median, precisamente, el rescate sobrenatural del mundo o el retorno al edén infantil por el cual el mundo no estaba todavía corrompido; a propósito de la imaginación, "reina de las facultades", que conoce las vías de aquel rescate y de este retorno, Baudelaire ha escrito las siguientes magníficas palabras con las cuales quisiéramos cerrar el discurso, dado que podrían proporcionar a gran parte de la crítica reciente una especie de epígrafe y una indirecta legitimación de método: "Ella descompone todo lo creado, y, con materiales amasados y dispuestos según reglas de las cuales no se puede encontrar su origen más que en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo".

Bibliografía

Obras de Baudelaire: La única edición completa de los escritos de Baudelaire es la que está a cargo de J. Crépet para la ediciones Conard en 19 volúmenes, aparecidos desde 1922 a 1953, con la colaboración de C. Pichois para los últimos volúmenes. Esta edición incluye también la correspondencia (a la que un reciente descubrimiento ha proporcionado un suplemento para los años juveniles: *Lettres inédites aux siens*, Grasset 1966) En español, las *Obras completas* han sido publicadas por ed. Aguilar; Estudio preliminar, traducción, noticias históricas y notas de Nydia Lamarque, 2ª ed. México, 1963. La edición crítica más importante de las *Flores del Mal* dotada de un comentario de precisa y riquísima erudición, es la debida a J. Crépet y G. Blin, París, Corti, 1942 y 1950.

Obras sobre Baudelaire

Para el conocimiento de la biografía son importantes las siguientes obras:

E. y J. Crépet, *Baudelaire. Etude biographique*, Messein 1906 (reimpresa más recientemente sin fecha). F. Porché, *Baudelaire, histoire d'une ame*, Flammarion, 1945. F. Porché, *Baudelaire et la Présidente*, Gallimard, 1959 (primera ed. 1941). A. Feuillerat, *Baudelaire et la Belle aux cheveux d'or*, Yale University Press y Corti, 1941. A. Feuillerat, *Baudelaire et sa mère*, Dussault et Péladeau, 1944. *Baudelaire devant ses contemporains*, textos reunidos y pubicados por W. T. Bandy y C. Pichois, Munich, Editions du Rocher (reedición económica en la colección "le monde en 10/8", 1967) Indicamos unos pocos estudios sobre la obra L. F. Benedetto; *L'architecutre des' Fleurs du Mal*" en "Zeitschrift für französische Sprache und Literatur" 1912. G. Blin, *Baudelaire*, Gallimard, 1939. G. Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948. A. Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire*, Hachette, 1933. J. Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, Las Belles Lettres, 1922. J. Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, Corti, 1954. *M. A. Ruff*, L' *Esprit du mal et l'esthetique baudelairienne*, Colin, 1955. M. Raymond, *De Baudelaire al surrealismo* (Hay edición castellano) J. P. Sartre, *Baudelaire*. (Hay edición castellana) El punto de vista del autor de este ensayo ha sido profundizado, partiendo de una poesía de *Las Flores del Mal*, en el artículo *Baudelaire e la sera (Lettura di "Harmonie du soir")* en "Paragone", junio 1966.

El fascículo Nº 60 de

LOS HOMBRES *de la historia*

la Historia Universal a través de sus protagonistas

contiene la biografía completa e ilustrada de

Ignacio de Loyola

Como Calvino, vivió sólo para Dios; como él, un restaurador de la fe cristiana y uno de los creadores del mundo moderno.

¡Un momento apasionante de la historia que usted debe conocer!



LOS HOMBRES de la historia
El mundo contemporáneo

LOS HOMBRES de la historia
El siglo XIX:
La Revolución Industrial

LOS HOMBRES de la historia
El siglo XIX:
Las revoluciones nacionales

LOS HOMBRES de la historia
El siglo XIX:
La Restauración

LOS HOMBRES de la historia
La Revolución Francesa
y el periodo napoleónico

LOS HOMBRES de la historia
El setecientos

LOS HOMBRES de la historia
Los estados nacionales

LOS HOMBRES de la historia
Del Humanismo
a la Contrarreforma

LOS HOMBRES de la historia
Cristianismo y Medioevo

LOS HOMBRES de la historia
La civilización romana

LOS HOMBRES de la historia
La edad de Grecia

LOS HOMBRES de la historia
La civilización
de los origenes

Cada fascículo de LOS HOMBRES de la historia publica la biografía completa de un hombre que ha desempeñado un papel de gran importancia en la historia del mundo. Los fascículos se van agrupando en tomos que dan, a su vez, una gran historia de la humanidad desde sus primeras civilizaciones hasta nuestros días.
La historia del mundo que ofrece esta colección es total y de enfoque moderno: los Hombres elegidos no están estudiados como héroes sino como intérpretes destacados de su época.
Profusamente ilustrada, la colección es, asimismo, un riquísimo archivo documental

Publicación semanal
Precio de venta
m$n. 140,- el ejemplar

ARGENTINA: $ 140.-
BOLIVIA:
COLOMBIA: $ 7.-
COSTA RICA:
CUBA:
CHILE:
REP. DOMINICANA:
ECUADOR:
EL SALVADOR:
ESPAÑA:
GUATEMALA:
HONDURAS:
MEXICO: $ 5.-
NICARAGUA:
PANAMA:
PERU: S/. 18
PUERTO RICO:
URUGUAY: $ 90.-
VENEZUELA: Bs. 2.50